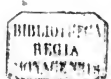


Pränumerations-Einladung.

Mit dem Januar 1847 erscheint:



Neue Berliner Musik-Zeitung,

herausgegeben von *Gustav Bock*

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Die Zeitung wird enthalten:

Leitende Artikel, welche ihren Stoff aus dem musikalischen Kunstleben der Gegenwart entnehmen, mit Einschluss von Biographien berühmter Tondichter und Tonkünstler. Ausführliche, der Musikwissenschaft im strengsten Sinne angehörende Abhandlungen, Bearbeitungen solcher Gegenstände, die dem theoretischen Theile der Musik angehören, liefert die Zeitung nur in dem Falle, dass durch dergleichen Arbeiten bestimmte, in der musikalischen Gegenwart liegende Richtungen erläutert werden.

Kritiken aller bedeutenden musikalischen Erscheinungen. Dahin zählen sowohl Compositionen wie musikalisch-wissenschaftliche Werke. Wie die Zeitung überhaupt den Standpunkt des Fortschritts einzunehmen gedenkt, wird es in diesem Theile ganz besonders ihr Streben sein, zwar alle Leistungen, welchem Gebiete der Musik sie angehören mögen, anzuerkennen, nichts desto weniger aber diejenigen Werke, welche als eigenthümliche, schöpferische Producte der Kunst auftreten, auch mit dem Maasstabe der Kunst zu messen. Die Kritik soll nicht willkührlich, sondern nach Principien gehandhabt werden.

Opern und Concerte, welche in Berlin zur Aufführung kommen, werden je nach dem Maasse ihrer Wichtigkeit besprochen. Die ausübende Kunst und somit die ausübenden Künstler sollen an der Zeitung ein Organ haben, in welchem ihre Leistungen streng kritisch und unpartheiisch besprochen werden, so dass in dieser Beziehung das Blatt als ein die praktischen Kunstinteressen förderndes Organ auftritt. Von einer Berücksichtigung zufälliger und subjectiver Interessen der Künstler wird das Blatt sich fern zu halten bemüht sein.

Correspondenzen. Die Redaction hat sich mit den ersten Städten Europa's in Verbindung gesetzt, erhält von diesen Original-Artikel über das musikalische Leben in denselben und liefert so einen fortlaufenden historischen Bericht über die Entwickelung des Musiklebens in der Gegenwart.

Das Feuilleton giebt Nachrichten aus der Musikwelt theils in referirender, theils in humoristisch-kritischer Weise.

Musikalisch-literarischer Anzeiger aller musikalischen Erscheinungen des In- und Auslandes, soweit solche von allgemeinerem Interesse sind.

Musik-Prämien, worüber ein Näheres umstehend von der Verlagshandlung.

Die Redaction.

Vorstehende Zeitung erscheint in unserm Verlage, und zwar allwöchentlich, Mittwochs, wenigstens ein ganzer Bogen auf feinem Papier in gross Quart und elegantester Ausstattung.

Die vorstehend erwähnten Musik-Prämien sollen die Stelle der sonst üblichen Musik-Beilagen vertreten. Wie unzweckmässig gar oft selbst die vortrefflichsten, aber bestimmten Beilagen zu Zeitungen werden müssen, wenn ein Abonnent, der sich nur für's Pianoforte interessirt, Gesang-Beilagen, oder solche für Pianoforte erhält, denen er nicht gewachsen ist, und ebenso wenn ein Abonnent, der sich nur für Gesang interessirt, Beilagen von Pianoforte- oder gar Instrumental-Compositionen erhält, etc., darf wohl nicht weiter erörtert werden. Diesem Uebelstande zu begegnen, und eine freiere Wahl Hinsichts der Beilagen zu gestatten, werden wir Jedem der resp. Abonnenten einen Prämien-Schein zufertigen, wonach derselbe berechtigt ist, aus dem ganzen Umfange unsers Musikalien-Verlags (der betr. Catalog ist in jeder Buch- und Musikalien-Handlung gratis zu haben) zum Ladenpreise für den vollen Betrag der Zeitung zu wählen, wobei wir indess noch bemerken, dass diese Prämien-Entnahme

1) nur gegen Abgabe des betr. Scheines,
2) nur innerhalb des Abonnement-Jahres,
3) nur mit einem Male, nicht in mehreren Posten Statt finden kann. —

Wir glauben hiermit gewiss die annehmbarsten Offerten zur Anschaffung vorstehender Zeitung gestellt zu haben.

Pränumerations-Preis der Zeitung mit Prämie:

für's Jahr 5 Thlr. incl. Musik-Prämie von 5 Thlr.,
für's halbe Jahr 3 Thlr. incl. Musik-Prämie von 3 Thlr.

Pränumerations-Preis der Zeitung ohne Prämie:

für's Jahr 3 Thlr.,
für's halbe Jahr 1 Thlr. 25 Sgr.

Probe-Nummern, deren erste heut ausgegeben wurde, sind in allen Buch- und Musik.-Handlungen einzusehen. — Alle wohllöbl. Post-Aemter, Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes nehmen Bestellungen auf die Zeitung an, in Berlin

die Verlagshandlung
Ed. Bote & G. Bock.
Jägerstrasse No. 42, Ecke der Oberwallstrasse.
Breslau, Schweidnitzerstrasse No. 8.

Berlin, den 16. December 1846.

NB. Den in ***Berlin*** und ***Breslau*** wohnenden Abonnenten wird die Zeitung ***gratis*** zugesandt.

Druck von J. Petsch.

Inhalts-Verzeichniss des I. Jahrganges

der

Neuen Berliner Musikzeitung.

Herausgegeben

von G. Bock.

Leitende Artikel.

Wissenschaftliche Abhandlungen, Musikalische Skizzen, Novellen etc. etc.

Recensionen musikalischer Compositionen.

Opern und Concerte.

Besprechungen über die Aufführung.

Königliche Oper.

Aufführungen neuer Werke.

Vorstellungen fremder Künstler.

Opern-Beurtheilungen.

Italiänische Oper.

Symphonie-Soiréen.

(1846 — 1847.)

Quartett-Soiréen.

(1846-47.)

Trio-Soiréen.

(1846-47.)

Matinéen.

Concerte.

Correspondenzen.

Feuilleton.

Nachrichten.

Nekrologe.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Inserate.

Druck von J. Petsch.

P. P.

Indem wir uns die Freiheit nehmen, Ew.   beigehend eine Probenummer der mit dem Jahre 1847 in unserm Verlage erscheinenden

Neuen Berliner
Musik-Zeitung

zu überreichen, erlauben uns zugleich um gef. Beachtung des beigefügten Prospectes, so wie geneigte Erklärung nach Inhalt des angehefteten Beizettels ergebenst zu bitten, und zeichnen mit vorzüglicher Hochachtung

Berlin u. Breslau, im Decbr. 1846

ergebenste

Ed. Bote & G. Bock.

Buch- & Musikalien-Handlung,

Jägerstr. Nr. 42.
Schweidnitzerstr. Nr. 8.

Bestellungen werden unter Rücksendung dieses Zettels, mit Namensunterschrift versehen, per Stadtpost erbeten

Unterzeichneter abonnirt hiermit auf die: *)

NEUE BERLINER MUSIK-ZEITUNG pro 1847, mit Prämie,	à 5 Thlr.
DIESELBE, mit Prämie, pro 1847, Erstes Halbjahr,	à 3 Thlr.
DIESELBE, ohne Prämie, pro 1847, complet,	à 3 Thlr.
DIESELBE, ohne Prämie, pro 1847, Erstes Halbjahr,	à $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Wohnung: Name des resp. Abonnenten:

*) Zur Vermeidung von Irrthümern bitten bei geehrter Bestellung obiger Zeitung von den vier auf diesem Zettel notirten Arten des Abonnements diejenige, so gewählt worden, zu bezeichnen, die andern dagegen zu durchstreichen.

Schnellpressendruck von C. Litfass in Berlin, Adlerstr. 6.

Probenummer.

Erster Jahrgang № 1ª. — Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. — 16. December 1846.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	**Briefe und Pakete**	**Preis des Abonnements:**
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erbeten.	**Jährlich 5 Thlr.**, **Halbjährlich 3 Thlr.** } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.** **Jährlich 3 Thlr.**, **Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr.** } ohne Prämie

Vorwort.

Schriftsteller beginnen ein neues Werk nicht selten mit den Worten: „Einem längst gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen" u. s. w. Auch wir könnten so beginnen. Allein wir vermeiden ein solches Vorwort. Es würde von uns den Nachweis jenes Bedürfnisses verlangen, und der liesse sich nicht anders liefern als durch eine oppositionelle Stellung, die wir von vorn herein gegen bestehende musikalische Zeitschriften einnähmen. Wozu die frischen Kräfte, welche sich bei dem Unternehmen betheiligen, sogleich in einen Kampf verwikkeln? Ist doch die Zeit so reich an negativen Elementen, dass wir uns ihnen schwerlich werden entziehen können! Es spreche also die neue Zeitschrift für sich selbst durch ihren Inhalt. Das, was sie von andern unterscheidet, wird sich bald herausstellen. Im Allgemeinen aber sei der Standpunkt, welchen wir zu vertreten beabsichtigen, als der des musikalischen Fortschritts bezeichnet. Was ist Fortschritt? Eine schwierig zu beantwortende Frage; hat doch neulich irgend Jemand zu deduciren gesucht, dass in den meisten Fällen der Rückschritt recht eigentlicher Fortschritt sei. Und nun gar musikalischer Fortschritt! Etwas Wahres ist freilich daran. Man sollte in den meisten Fällen sagen: Andersschritt oder auch Neuschritt. Damit wird die Sache aus ihrer inhaltlichen Sphäre in das Gebiet der Formen übertragen, und wo hat man es mehr mit den Formen, mit formellen Gestaltungen zu thun als gerade in der Kunst?

> Alles wiederholt sich ja im Leben,
> Ewig jung bleibt nur die Phantasie!

Es kommt nicht sowohl darauf an, dass man neue Gebiete erobert, als vielmehr darauf, dass man auf den vorhandenen Neues gestaltet. Neue Formen sind das eigentliche Zeichen der Originalität in der Kunst. Die Technik der Instrumente mag noch so weit ausgebildet, zu den vorhandenen mögen noch so viel neue Instrumente erfunden werden: dies bringt keinen Fortschritt in der Kunst zu Wege, obwohl es ihm förderlich sein kann. Wir kommen im Laufe unsres Vorworts auf diese Frage zurück, und um nicht vorzugreifen, geben wir der Uebersicht wegen das Programm unserer Zeitung mit einigen Bemerkungen über die Art und Weise, in welcher wir die neue Musik-Zeitung auszustatten gedenken.

Der leitende Artikel. — Wir verstehen darunter eine möglichst gedrängte Abhandlung über einen Gegenstand aus der musikalischen Gegenwart. Wie in einer politischen Zeitschrift der leitende Artikel die politischen Bewegungen und Ereignisse der Gegenwart auf ein Princip zurückzuführen sucht und damit die Wirklichkeit aus ihren zerstreuten Momenten zu einer philosophischen Einheit erhebt, so scheint uns die Aufgabe eines leitenden Artikels für eine Musikzeitung darin zu bestehen, den musikalischen Ereignissen und Erscheinungen der Gegenwart durch eine principielle Behandlung eine sichere, musikalisch-wissenschaftliche Basis zu geben. Von diesem Gesichtspunkte aus werden unsere leitenden Artikel ihren Stoff aus dem Kunstleben der Gegenwart entnehmen. Dieses wird von ähnlichen Gegensätzen wie die politische Gegenwart getragen. Die Richtungen der Composition sind überaus mannigfaltig, die Theorie der Musik beruht auf verschiedenen Principien, das Virtuosenthum und die praktische Ausübung der Kunst verfolgen ihre eigenen besonderen Wege. Auf der einen Seite entschiedene Missbilligung solcher Kunstrichtungen, die sich in hohem Maasse Geltung zu verschaffen gewusst haben, auf der andern Seite unbedingtes Lob derjenigen Arbeiten und Leistungen, die auf einem bereits veralteten Standpunkte stehen, und umgekehrt, der vielen dazwischen liegenden Mittelstufen gar nicht zu gedenken! Wenn es auch nicht in dem Wesen

des leitenden Artikels liegt, seinen Gegenstand vollständig zu erschöpfen; wenn vor allen Dingen seine Aufgabe nicht darin bestehen kann, die praktischen Gegensätze der Kunst theoretisch zu vermitteln, (die Vermittelung ist immer nur ein Mittel): etwas unter allen Umständen Förderndes liegt in seinem Begriff; er wird jedenfalls eine Ansicht enthalten, ein individuelles Gepräge tragen und als Ansicht, als selbstständig durchgeführte Meinung einen Anspruch auf Geltung machen und mindestens einen Stein zu dem grossen Gebäude der Musikwissenschaft herbeitragen. Ein specielles Interesse aber wird ihm immer der Stoff verleihen, sofern dieser aus dem gegenwärtigen Zustande der Musik entlehnt ist.

Die Kritik im weitesten Sinne des Worts. Dieses Kapitel soll bei Weitem den grössern Theil unserer Zeitschrift einnehmen. Warum? ergiebt sich aus der Sache selbst. Wir haben den höchsten Begriff von der Kunstkritik. Sie ist ein nothwendiges Moment in der Entwickelung der Kunst. Freilich darf man nicht Alles Kritik nennen, was sich als solche breit macht. Erwägt man indessen, welchen Einfluss z. B. der scharfsinnige Lessing einst auf die Gestaltung der Dichtkunst als Kritiker ausübte, wie er durch das Zurückgehen auf die allgemein gültigen Gesetze der Schönheit die grosse Epoche der deutschen Dichtkunst herbeiführen half, so ergiebt sich historisch nicht bloss der Werth und die Bedeutung, sondern auch die Nothwendigkeit der Kritik. Das Gebiet derselben in der Musik ist sehr umfassend, da wir es hier mit den Kunstproducten und mit den ausübenden Künstlern fast immer zugleich zu thun haben. Die Grundgedanken einer zeitgemässen und für die Kunst erspriesslichen Kritik zu entwickeln, ist hier nicht der Ort. Besondere Artikel sollen darüber ein Näheres enthalten. Es kommt uns hier nur darauf an, die formellen Gesichtspunkte derselben anzugeben, zu zeigen, welche Forderungen die Zeit an die Kritik richtet und welch ein in die Augen fallendes Bild sie dem Künstler darzustellen hat. Ueber Musik schreibt heut zu Tage fast ein Jeder. Wer sich einiger Stylgewandtheit rühmen kann, wer als Belletrist aufgetreten ist und somit den Boden der Kunst berührt hat, oder, was noch schlimmer ist, wer eine allgemein journalistische Feder führt — ein Jeder schreibt über Musik. Diese heilige, himmlische Kunst mit ihrem geisterhaften, ahnungsvollen Wehen, das tief in jede empfindende Brust dringt; diese mystische Orakelsprache, deren Deutung freilich immer nur den Eingeweihten möglich ist, von der aber doch alle Welt mächtig ergriffen wird, — sie bildet einen Tummelplatz für correspondirende Literaten und eifrige Neuigkeitskrämer. Und in der That ist wohl nichts leichter, aber auch sobald nicht etwas schwerer, als über Musik zu schreiben. Die Pforte, durch welche man in das Reich der Töne eingeht, ist sehr breit, und Viele sind, die sich zu derselben hindrängen. Aber der Weg wird immer schmaler, je näher man dem Ziele kommt. Viele müssen umkehren, sie mögen wollen oder nicht. Unterlassen wir den Entwurf eines unerquicklichen Bildes! Statt dessen nur einige Andeutungen über die Form und das Wesen der Kritik. Unsere Kritik sei positiv, scharf und bestimmt, kein referirender Theaterzettel, überall selbstständig, individuell, so dass man in der Meinung die Person des Kritikers achte und ehre. Der Kritiker spreche Ansichten aus und zwar seine eigenen, er begründe sie, er verfahre principiell. Lässt sich das Princip seines Urtheils nicht halten, so wird mit diesem das Urtheil von vorn herein fallen. Es falle immerhin. Das ist besser, als vages Hin- und Herreden. In der Musik wird jede Seite derselben, das musikalische Kunstwerk, der ausübende Künstler, ja selbst das musikalische Instrument der Kritik unterworfen. Auf diese Weise erscheint ihr Gebiet sehr reichhaltig. Wenn gleich wir dasselbe nach allen Seiten hin zu vertreten gedenken, soll doch der artistische Theil der Kunst vorzugsweise den Stoff liefern. Was die ausübende Kunst anlangt, so unterliegt die Feststellung der Principien der Kritik keiner so grossen Schwierigkeit. Der Fortschritt in der Technik lässt sich verfolgen; welchen Einfluss diese in ihrer Vollendung auf den Ausdruck des musikalischen Gedankens ausübt, lässt sich hören. Und wer Ohren hat zu hören, der hört es gewiss, sowohl beim Virtuosen des Gesanges wie des Instruments. Da, wo die Musik sich mit der dramatischen Kunst verbindet, tritt nun freilich noch ein neues Element hinzu, das der Darstellung. Allein auch hier stehen die auf Anschauung begründeten Gesetze der Schönheit so fest, dass die Kritik nicht Gefahr läuft, gegen den Künstler ungerecht zu werden, wenn sie scharf und bestimmt auftritt. Bedenklicher wäre die Sache in Bezug auf die musikalischen Compositionen. Wir setzen voraus, der Componist beherrsche die Form des Ausdrucks vollständig, über grammatische, theoretische Fehler sei er hinweg, er führe seine Gedanken mit Geschick durch. Und dennoch werden wir gegen ihn uns kritisch erklären können, nicht, weil sein Werk schlechthin tadelnswerth ist, sondern weil es unter dem gegenwärtigen Standpunkte der Kunst steht. Für einen schaffenden Künstler giebt es kein ungünstigeres Urtheil, als wenn man von seinem Werke sagt: „Schon da gewesen." Was heisst das? Sein Werk bietet nichts Neues in der Erfindung der Melodie, seine harmonischen Combinationen sind durchaus bekannt, seine Rhythmik ist gewöhnlich, seine Zusammenstellung der Instrumente bietet nichts Originales. Kann man dies nachweisen, kann man die Anknüpfungspunkte, die Schule der Vorzeit auffinden; tritt uns ein entschiedener Mangel an Selbstständigkeit entgegen, so sind wir mit dem Werke fertig, die Schärfe und Bestimmtheit des Urtheils erscheint hinlänglich motivirt. Man missverstehe uns indess nicht. Zur Motivirung eines Urtheils können noch allerlei Rücksichten hinzutreten. Der Künstler ist Anfänger. Als solcher lehnt er sich an einen Meister an. Dies verdient Anerkennung und Nachsicht. Dann aber dringen wir auf Emancipation, auf freie Bewegung des musikalischen Schaffens, im Namen des Fortschritts und der freien Entwickelung der Kunst. Wir sind der Meinung, dass in der untergeordnetsten Kunstform, in einem Walzer oder was es sei, wahrhafte Originalität an den Tag gelegt werden könne. Oder der schaffende Künstler liefert uns eine bestimmte Tendenzcomposition. Er will ein Uebungsstück für Schüler schreiben, er will als praktischer Musiklehrer einen methodischen Unterrichtsgang geben. Immerhin werde eine solche Arbeit auf ihrem Standpunkte anerkannt und nicht verworfen, weil sie etwa in ihrem musikalisch-schöpferischen Theile der Originalität entbehrt. Endlich aber werden unsere Leser noch einmal fragen: Was ist musikali-

scher Fortschritt? Womit bezeichnen wir den gediegenen schöpferischen Standpunkt der musikalischen Gegenwart? Kommt er aus Frankreich, Italien, oder ist er bei uns heimisch in den rauschenden Tönen der neuesten grossen Oper u. s. w.? Absolut verwirklicht ist der Standpunkt niemals. Enthalten ist er gewiss in der Gegenwart; er liegt aber zerstreut in den verschiedenen Elementen der Kunst. Und dafür ist eben die Kritik, dass sie die Erscheinnngen sondere und sichte, nicht mit eklektischem Auge eine Ansicht bilde, sondern auf die Höhe des Ideals sich erhebe und so in Wahrheit über den Erscheinungen stehe. Da kann es denn freilich heissen: Irren ist menschlich. Es handelt sich dann aber in der That um nichts mehr und nichts weniger, als um das Princip. Dieses steht oder fällt, und damit sind wir an der Stelle angelangt, von der wir oben ausgingen.

Wie wir hiermit den allgemeinen Gesichtspunkt der Kritik angegeben haben, sei mit Wenigem nur noch bemerkt, dass wir denselben nicht sowohl auf die Erscheinungen der musikalischen Literatur, als auch auf die Kunstleistungen und Kunstinstitute anzuwenden gedenken. Oper und Concerte in einer der ersten, durch den hohen Grad ihrer Intelligenz in seltenem Rufe stehenden Städte bieten dazu hinreichenden Stoff, und ein Blatt, welches Kunstzwekken ausschliesslich dient, wird sich nie wegen Mangels an Raum entschuldigen dürfen, wenn man ihm den Vorwurf einer mangelhaften Begründung seiner kritischen Aussprüche macht. Ein motivirtes Urtheil, es sei noch so scharf ausgesprochen, ist dem wahren Künstler erfreulicher als jede Halbheit. Schärfe und Bestimmtheit ohne Begründung fallen in sich selbst zusammen. Das Eine bedingt das Andere.

Die Correspondenzen sollen gewissermassen eine Reisekarte durch die musikalische Welt sein. Wir sind zu diesem Zwecke mit den angesehensten Städten Europa's in Verbindung getreten und hoffen durch interessante Nachrichten besonders demjenigen Theile unserer Leser die Lectüre des Blattes angenehm zu machen, in dem der Sinn für Kunstneuigkeiten fortwährende Nahrung sucht. Doch haben die Correspondenzberichte auch ihre ernstere Seite; sie bilden wie in jeder Zeitschrift, so auch in dem Kunstblatte ein wichtiges Moment. Von zuverlässigen Berichterstattern ausgehend dürfen sie wohl als ein Bild der historischen Entwickelung der Kunst angesehen werden und somit dem Musiker vom Fach gerade das am besten gewähren, was die Historie sonst gewöhnlich in sehr trockenen Umrissen darbietet, zumal der historische Standpunkt in der Kunst nur von Nichtkünstlern heut zu Tage noch festgehalten wird. Das rein Historische in der Kunst hat nur Interesse, sofern es der Gegenwart angehört, weil wir in ihr leben und uns ihrer Aeusserlichkeit nicht entziehen können.

Endlich das Feuilleton. Ein geschicktes Feuilleton erscheint uns wie das stärkende und erquickende Mahl nach mühevoller Arbeit. Darum steht es auch immer am Ende einer Zeitung. Es könnte freilich auch stehen wo es wollte; denn nach ihm greift doch der grösste Theil der Leser zuerst. Ein geschmackvoll eingerichtetes Feuilleton pflegt verschlungen zu werden.

Doch lassen wir unsern Feuilletonisten lieber selbst sprechen; das Kapitel ist so eigener Natur, dass nicht ein Jeder darin zu Hause ist.

Zum Schluss recht viel Nachsicht bei unseren Lesern? O nein! Die Redensart ist all zu bekannt. Man würde auch fragen: Wozu das? Wollen wir nicht lieber Gleiches mit Gleichem vergelten? Auch gut! Aber überall Gerechtigkeit und Wahrheit!

Heitern Sinn und reine Zwecke:
Nun! man kommt wohl eine Strecke!

Dr. O. Lange.

Recensionen.

Niels W. Gade, Comala. Dramatisches Gedicht nach Ossian für Solo, Chor und Orchester in Musik gesetzt. Op. 12. Klavier-Auszug. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Die Bahnen eines aufsteigenden neuen Gestirnes zu verfolgen und zu berechnen gehört zur Pflicht der Himmelskundigen, wie es die unsere ist, die Anfänge des Genies mit scharfem Auge zu beobachten und den dereinstigen Culminationspunkt ahnungsvoll, wenn nicht zu berechnen, doch vorher anzudeuten. Der Beginn sich erhebender Sterne und Geister steht, wann hat man auf Erden etwas Anderes gesehen, zuerst tief in den Nebeln der Fläche, und muss sich durch unklare irdische Gestaltungen, bis zum reinen Element emporringen. Nichts berechtigt uns aus dem äusseren Leben des wackern jungen Meisters, dessen Werk man zur Beurtheilung in unsere Hand gegeben hat, Mittheilungen zu machen, einem Leben, das dem fast aller wahren Künstler gleich, in Armuth und Druck grossgesäugt worden ist; aber das ganze vorliegende Werk berechtigt uns, aus dem reichen inneren Leben des Meisters auf eine hohe und glänzende Zukunft einen Schluss zu machen. Auch die Nebel, welche noch hie und da trübend um seine Anschauungen und Conceptionen schweben, wie die Reflexe fremder Individualitäten, werden im Verlaufe der Zeit und Entwickelung verwischt und zerstreut werden, und wir glauben auch die Ueberzeugung vieler Gleichgesinnten auszusprechen, wenn wir in Niels W. Gade einen künftigen Heroen der Tonkunst begrüssen.

Dass der Componist berechtigt war, sein Werk ein dramatisches Gedicht zu nennen, bezweifeln wir, indem nicht der einzelne Moment, sondern die Anlage des Ganzen und die Formation der Situationen hiefür massgebend sind. Die Disposition des Werkes aber ist eine auf lyrische Ergüsse angelegte, mit einzelnen nur sparsam verstreuten dramatischen Streiflichtern versehene. Es ist eine Begebenheit, die sich vor unseren Augen ereignet und keine Handlung, deren Träger wir durch Selbstverschuldung psychisch afficirt sehen, die sich der Componist zum Vorwurf gewählt hat. Schliesst der Stoff demnach das eigentlich Dramatische aus, so giebt er dem Musiker desto dankbarere Gelegenheit seiner aufstürmenden Phantasie freien Flug zu vergönnen. Das nordische Naturell des Componisten schwelgt in diesen zauberischen Gebilden Ossianischer Poesie und entzückt uns, indem es bald chern nnd gigantisch auftritt, bald in leise Seufzer verweht und verklingt.

Comala die Tochter Sarno's, des Königs von Innistore, so erzählt die Sage, hatte eine heftige Leidenschaft zu Fingal, König von Morwen gefasst. Fingal erwiederte diese Liebe und Comala folgte ihm, als Krieger verkleidet, auf einem Kriegszuge gegen Caracul, König von Cochlin. Am Tage der Schlacht, an den Ufern des Carun, trennt sich Fingal von Comala, lässt sie auf einem Berge zurück, von welchem sie die Schlacht übersehen kann und verspricht, wenn er siegt, am Abend zurückzukehren. Von hangen Ahnungen erfüllt harrt Comala auf die Rückkehr Fingals, im Brausen des Sturmes erscheinen ihr die Geister der

Ahnen, welche nach dem Schlachtfelde ziehen um die Seelen der Gefallenen heimzuführen; sie wähnt durch einen trügerischen Ausspruch der Geister bethört, die Schlacht verloren und Fingal getödtet. — Von Schmerz überwältigt stirbt Comala. Fingal kehrt als Sieger unter kriegerischen Gesängen zurück und erfährt von den klagenden Jungfrauen den Tod der Geliebten; trauernd fordert er die Barden auf, sie im Gesange zu preisen und die Chöre der Jungfrauen und Barden geleiten die scheidende Seele zu den Wohnungen der Väter.

Eine Entrata: *Molto moderato* ¾ amoll eröffnet das Werk. Leider können wir die gewiss höchst charakteristische und tiefsinnige Instrumentation das ganze Werk hindurch nur errathen, denn man ist nicht so zuvorkommend gewesen, durch Hinzufügung der Instrumentalbenennung im Arrangement dem einsam studirenden Musiker eine Anregung seiner Phantasie durch mögliche Vergegenwärtigung der individuellen Klangfarben zu gewähren. Doch hat uns der Meister in 36 Tacten schon einen bestimmten Hintergrund gegeben, dessen Localfarbe er von Zeit zu Zeit nicht ohne grosse Wirkung durch die einzelnen Töne der Dichtung hervorblicken lässt.

No. 1. Chor der Krieger und Barden. *Allegro non troppo* 4/4. *c dur*. „Auf, auf, laut schallt das Horn", mit stark ausgeprägten Rhythmen, herbe und kolossal, mit wahrscheinlich höchst bedeutungsvoller Anwendung der gesammten Blechinstrumente. Eine Exclamation: „Hört die Stimmen der Ahnen", hat der Componist durch *piano* einander folgende vollkommene Dreiklänge, und Vermeiden der schärferen Accente trefflich hervorgehoben.

No. 2. *Recitativ und Andante con moto F dur* ¾ „Lebewohl Du Geliebte," ein anmuthiges Duo zwischen Fingal und Comala voll zarten und musikalisch feinen Wendungen. Vielleicht hätte durch Declamation etwas mehr für den Ausdruck innerer Bewegung geschehen können.

No. 3. Chor der Krieger. *Allegro non troppo* ¾ T. gleicht im Wesentlichen dem ersten Chor, endet jedoch nicht wie jener in *c dur*, sondern schliesst in *a moll* pp. mit einem marschartigen Motiv, in dem die Hörner eine bedeutungsvolle Rolle zu spielen scheinen.

No. 4. Comala, Dersagrena und Melicoma Gespielinnen der Geliebten Fingals und Chor der Jungfrauen. *Adantino. e dur* ¾ T. leitet durch eine kurze musikalische Periode, die von Arpeggien der Harfe nebst Violine begleitet wird, in die folgende Pieçe hinüber.

No. 5. Ballade. *Andante* ⅜ T. *d dur* „Von Cochlin kam gezogen," eine der besten Parthieen des Werkes von durchaus nordischem Colorit, der edelsten Einfachheit und schönsten Erfindung. Sehr sinnreich lässt der Componist einen frischen accentuirten Refrain ¾ T. eine Aufforderung zur Heiterkeit enthaltend, der düster schwungvollen Ballade folgen.

No 6. *Moderato* ¾ T. später *Allegro non troppo* ⅜ T. ein grösseres Ensemble, lässt sich kaum aus dem Klavierauszuge, auf dem Wege der Lectüre beurtheilen, da der Componist, als grosser Instrumentationskünstler bekannt, darin gewiss eine Menge der geistreichsten Wendungen niedergelegt hat, die am Piano abgeschwächt erscheinen, doch werden wir in ächt künstlerischer Weise durch schöne Steigerung auf den folgenden Chor vorbereitet.

No. 7. Chor der Geister für Sopran, Alt, Tenor, Bass *Allegro moderato* 4/4 T. *c moll*. In Hinsicht der Erfindung und Durchführung der bedeutendste Theil der Cantate. Gleich das erste auf hinhuschenden Violinsextolen eingeführte Motiv: „Wir wandeln auf dem Sturm" ist ein höchst glücklicher Wurf zu nennen. Es weht wirklich in dieser syncopirten Figur der *piano* beginnenden Bässe, etwas ungemein Geheimnissvolles, Geisterhaftes aus den Tiefen der menschlichen Brust herauf. In der Erfindung effectvoller Anticipationen und Retardationen einzelner Intervalle zeigt sich der Componist als Meister. Störend wirkt jedoch pag. 43. Tact 1 die falsche Declamation von: nennet. Aehnliche Fehler vermeidet der Componist noch zu wenig. Nach einer, für die geisterartige Haltung des Ganzen zu vehementen Steigerung bei den Worten: Geschlagen ist die grimmige Schlacht, schliesst der Chor *diminuendo* etc mit einer Augmentation der einleitenden Violinpassage.

No. 8. Comala's Sterbegesang *Andante* ¾ T. *c moll*. Höchst gelungen, wie Alles in dem Werke, was sich in Hinsicht der Auffassung der ursprünglichen grossartigen Melancholie des Schöpfers anschliessen konnte.

No. 9. Chor der Krieger. *Allegro non troppo* 4/4 T. *c dur*. Nicht ohne Feinheit spannt der Componist Ohr und Gemüth, indem er das Annähern der siegreichen Krieger durch einen einleitenden *crescendo* sich entwickelnden Satz malt, in dem er beflissen war, den vollkommenen Dreiklang (*c dur*) zu vermeiden, mit dem er dann endlich bei dem Beginn des Chores: „Entflohn ist der Feinde Getöse," im *ff*, wirkungsvoll und determinirt auftritt. Vielleicht ist dieser Chor vom Gesichtspunkt einer allgemeinen Disposition aus betrachtet, ein wenig zu lang gerathen. Es scheint dem Componisten nicht ganz gelungen zu sein eine gewisse Monotonie im kriegerischen Element zu überwinden. Desto glücklicher war er wieder in dem Folgenden:

No. 10. Chor der Jungfrauen *Andante con moto* ⅜ T. *cis moll*. „Lasst ab vom lauten Siegesgesang." Nicht allein die elegische Trauer ist wunderbar schön ausgedrückt, sondern es ergab sich auch durch den Eintritt des siegestrunkenen Fingal einer jener Contraste, deren Benutzung nur der musikalischen Kunst gelingen kann.

No. 11. *Andantino* ¾ T. *e moll*. Die Klage Fingals darstellend, scheint ästhetisch betrachtet eine unnütze Verzögerung des Ganges der Situation zu bilden, so sangbar und melodisch auch an und für sich das Motiv: „Lasst mich schauen die Geliebte" sein mag.

No. 12. Chor der Barden und Jungfrauen. *Allegro moderato maestoso, c dur* mit Harfenbegleitung. Als Musikstück abgerundet, aber nicht gleich gelungen in Hinsicht der Auffassung der Textesworte.

Die eben nicht schwierige Aufgabe der Execution des Werkes und die dankbaren Parthieen der einzelnen Charactere, wenn man die auftretenden Figuren, denen der unsicher schwankende Text eine gewisse Zerflossenheit giebt, so nennen will, empfehlen dasselbe allen Gesangsvereinen. Von einem Totaleindruck kann hier keine Rede sein, so wenig als man von einem Kupferstich auf die Farbengebung des Originalgemäldes zurückschliessen kann.

Mögen obige flüchtige Andeutungen bis zur Aufführung des Werkes, worin die kunstsinnigen Privatzirkel unserer Residenz, wie wir vernehmen, nicht zurückgeblieben sein sollen, wenigstens einen Beweis der Aufmerksamkeit abgeben, mit der wir den Künstler, der sich durch seine *C moll* Symphonie bereits sein Territorium in unserer gediegensten Kunstsphäre erobert hat, betrachten und zu begleiten gedenken.

Ernst Kossak.

Frèd. Chopin: Barcarolle pour le Piano. op. 60. Polonaise-Fantaisie. op. 61. Deux Nocturnes. op. 62. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Von allen neueren Claviercomponisten hat keiner ein unbestritteneres Recht auf die Prädicate „originell" und „wunderbar" als Chopin. Während fast alle übrigen Autoren in einer Art Gütergemeinschaft leben, sich gegenseitig ihre Effecte leihen, und in Inhalt und Form sich gleichen wie die Figuren eines Kaleidoskop's, führt Chopin uns in eine fremde in sich abgeschlossene Welt, in das Reich seiner innersten unmittelbarsten Empfindungen ein. Was er dem Papiere anvertraut, ist — wie seltsam es auch klingen möge — nie Resultat einer Berechnung oder Co-

ketterie, sondern der wahrhafte, getreue Erguss einer bunten, oft abenteuerlichen Fantasie — momentan gefühlt, momentan wiedergegeben. Aber je subjectiver ein Künstler ist, desto mehr entzieht er sich dem augenblicklichen Verständniss. Wie man sich erst in gewisse Schriftsteller hineinlesen, in ihre Art zu denken und zu combiniren hineindenken muss, um von ihren Schönheiten betroffen zu werden, so muss man sich auch erst in Chopin's Art zu fühlen hineinfühlen, um Genuss aus den Blüthen seiner Fantasie zu saugen. Daher kommt es, dass man nach dem Vortrage einer Chopin'schen Piéçe in einem Athemzuge sie „köstlich, unvergleichlich“ und „abgeschmackt, gekünstelt, baroque“ bezeichnen hören kann, je nachdem Jeder im Stande gewesen ist, seine Gefühle mit denen des Componisten zu parallelisiren. Chopin wird nie der grossen Menge angehören, aber zum Glücke hat er es auch stolz verschmäht für sie zu dichten, denn von dem Augenblicke an, wo er ihr, oder besser gesagt gewissen Mode gewordenen Effecten huldigen wollte, wäre sein besserer Genius von ihm gewichen, ein Genius, der ihm bis jetzt einen grossen Kreis enthusiastischer Verehrer erhalten hat.

Indem Schreiber dieser Zeilen es vorgezogen hat, statt einer detailirten Besprechung oben bezeichneter drei Piéçen, im Allgemeinen den Standpunkt anzugeben, von dem aus alle Chopin'schen Werke beurtheilt werden müssen, glaubt er keinen Fehlgriff gethan zu haben; dies wäre der Fall gewesen, wenn diese drei Piéçen etwas ganz Abweichendes von des Componisten sonstiger Art gebracht hätten; sie schliessen sich aber gleichmässig seinen früheren Arbeiten an; höchstens könnte man sie, was bei Chopin's Individualität nicht zu verwundern ist, etwas überreizter nennen. Indem wir sie daher seinen Verehrern mit vollem Rechte anempfehlen, namentlich die Fantaisie-Polonaise, bleibt uns für „Druck und Ausstattung“ nur die Alles sagende Bemerkung übrig, dass sie bei „Breitkopf und Härtel“ erschienen sind. 57.

Berlin.

Königliche Oper.

Wir eröffnen unsern Opernbericht mit einem neuen Werke, das zu dem Geburtstage Ihrer Majestät der Königin, am 19. November das Tageslicht öffentlicher Darstellung erblickte: Wilhelm von Oranien, Text von Fr. Förster, Musik von Carl Eckert. Der Componist, jetzt im frühesten Jünglingsalter, erregte schon als Knabe die Aufmerksamkeit der Berliner Musikwelt. Und in der That berechtigte damals, vor etwa acht Jahren, sein executives wie sein schöpferisches Talent zu erfreulichen Hoffnungen. Inzwischen sind von ihm verschiedene Werke in grösserer und kleinerer Form zur öffentlichen Darstellung gelangt, auch hat er sich eine ehrenwerthe musikalische Bildung unter der Leitung sehr tüchtiger, ja der bedeutendsten Meister der Neuzeit angeeignet, ein Vorzug, auf den freilich ein so grosses Gewicht nicht zu legen ist. Denn er involvirt eine Forderung, die zum mindesten an einen Künstler gemacht werden muss, der mit Werken der umfassendsten Gattung auftritt. Wonach wir in solchem Falle zuerst fragen, das ist weder die grammatische, noch die ästhetische Abrundung seiner Arbeit, sondern der eigenthümlich schöpferische Theil derselben. So kommen wir natürlich auf die Anlage des Ganzen, wobei wir übrigens uns fast ausschliesslich aufzuhalten gedenken, weil die Besprechung des Einzelnen eine Einsicht in die Partitur oder doch wenigstens ein mehrmaliges Hören voraussetzt. Der Text, von welchem wir ausgehen müssen, enthält der Mängel so viele, dass es fast zu verwundern ist, wie der Componist aus ihm zu musikalischen Gestaltungen, die in einander greifen, frische Kraft schöpfen und sich diese für den ganzen Umfang des Werkes hat erhalten können. Wir werden in die von tragischen Momenten allerdings reichlich angefüllte Zeit der niederländischen Freiheitskämpfe hineingeführt. Sei es nun, dass man sich nach dem Vorgange Göthes von jener Zeit ein eigenthümliches poetisches Bild zu entwerfen geneigt ist, sei es, dass vom historischen Standpunkte aus, die Helden jener berühmten Katastrophe ein zu entschiedenes Gepräge tragen: die Textanlage missfällt von vorn herein. Man mag die Sache drehen wie man will; uns erscheint das Meiste wie auf den Kopf gestellt. Mit einem historischen Stoff, der gewichtvoll in der Völkergeschichte dasteht, ist es ein ganz eigen Ding. War Egmont auch nicht jener romantische Liebesheld in der Geschichte, wie ihn Göthe behandelt, war er unter Anderm ein achtungswerther liebender Gatte und Vater einer zahlreichen Familie; aus diesen Momenten lässt sich weit eher ein dramatischer Charakter nach Göthes Zuschnitt construiren, als wenn Förster aus dem kalten, berechnenden Oranien, er mochte noch so sehr vom Volke verehrt werden, einen Liebeshelden bildet. Dergleichen zu beachten bei der Behandlung historischer Figuren scheint uns durchaus nothwendig. Lassen wir indess die historische Grundlage unberücksichtigt. Selbst in ihrer dramatischen Gestaltung hat die Dichtung sehr viele Mängel, die wir jedoch in diesem Bericht bis ins Einzelnste nicht beleuchten. Der Gegenstand muss principiell behandelt werden und wird demnächst in einem besondern Artikel: „Ueber Operntexte“ seine Erledigung finden. Im Allgemeinen bemerken wir nur, dass das wichtigste Moment, die psychologische Begründung und die aus psychologischen Motiven hervorgehende Gestaltung der Charactere fast gänzlich fehlt. Ist dies auch vorzugsweise Aufgabe der abgerundeten Form des Drama's, so macht doch auch die Oper darauf Anspruch. In dem Wilhelm von Oranien geht Alles bunt durch einander, viel Wechsel, auch wohl eine äussere Spannung der Effecte, aber kein innerer Zusammenhang. Um nur Eins auszusprechen, so erscheint die Einführung der Prophetin Anna de Howe als ein sehr glücklicher Wurf. Den dramatischen Culminationspunkt ihres Characters bildet das Umschlagen des prophetischen Elements in das weltliche. Hier musste der Dichter es nicht von einem Zufalle abhängen lassen, dass Oranien die Priesterin liebt, man weiss kaum, dass es Oranien ist, der sie von dem Feuertode errettet; die Bühne ist mit so vielem Volke angefüllt; der erste Beste könnte ihr Erretter sein. (Schluss folgt.)

Italienische Oper.

Nachdem die italienische Oper unter höchst ungünstigen Umständen eröffnet worden, hatte sie durch das Gastspiel der berühmten Madame Viardot-Garcia an Interesse bedeutend gewonnen während der Monate October und November. Zwar war es fast ausschliesslich diese grosse Künstlerin, welche ein zahlreiches Publicum für die Dauer zu fesseln vermochte; ein genügendes Ensemble fehlte durchaus; allein um einer so genialen, grossartigen Künsterscheinung willen wie Sgra. Viardot hatte man mit den andern Theilen der Oper schon einige Nachsicht. Sgra. Viardot war als Nachtwandlerin, im Liebestrank, Don Pasquale und in der Norma aufgetreten. Die letztere Oper steigerte das Interesse des Publicums für die Künstlerin zu einem förmlichen Enthusiasmus. Da wir in diesem Theile unserer Mittheilungen chronologisch verfahren und seit dem December die Gastrollen der Viardot aufgehört haben, bleibt uns für die erste Nummer unsers Blattes kein Specialbericht. Hoffen wir aber mit Nächstem die geniale Künstlerin auf der königlichen Oper, bei der sie auf drei Monate engagirt ist, zu sehen und zu hören. Inzwischen wird auch die italienische Oper einigen Stoff zu berichten liefern, da das Personal derselben vortheilhafte Ergänzungen erfahren hat. *Dr. L.*

Kammermusik.

Symphonie-Soirée.

Am 2. Vierter Symphonie-Abend der K. Kapelle.

Indem mir die Besprechung der Instrumentalmusiken in diesen Blättern übertragen ist, fühle ich die Schwierigkeit meiner Stellung namentlich diesen Concerten gegenüber. Denn was soll, was kann ich über die klassischen Werke noch sagen, was einerseits nicht schon gesagt ist, andrerseits nicht hierher gehört wo meist die Ausführung besprochen wird? Da diese auch klassisch ist und vor einem klassischen Publicum, welches sich nicht leicht gefallen lässt, dass das Maas des Beifalles, wenn es nicht klassischen Componisten gilt, überfliesse, so würde Alles klassisch sein — nur nicht mein Bericht. Grund genug, über die neueren, unter dem beliebten Ausdrucke: „Klassische Werke" nicht mit inbegriffenen Tonschöpfungen hauptsächlich nur zu berichten! Die Klassikomanie — ein neues, leider unklassisches Wort — ist bei uns eine moderne aristokratisirende Krankheit, welche manches Unrecht an der Gegenwart von Kunst und Künstlern ausübt. Sollten sich dagegen nicht die schöpferischen Künstler verbünden, um ein Gegengewicht gegen eine gewisse prüde Vornehmthuerei zu bilden? Es kommt hier schwer Etwas auf und wird auch so lange nichts aufkommen, als diese excludirenden Tendenzen bleiben. Ich zweifle, dass die Symphonie von Franz Schubert, welche heute Abend zur Aufführung kam, lebte er noch **hier**, zu Gnaden gekommen wäre. Da er aber zu seinem Glücke schon todt ist, so hat es weniger Bedenken, sie zu spielen und sie spielen zu lassen. Exaltirt hat dies Werk dennoch nicht. Dies kann man nur sagen von der nach der Ouverture zum Wasserträger Cherubini's mit Virtuosität im Zusammenspiel vorgetragenen Symphonie von J. Haydn in G-dur, deren letzter Satz sogar wiederholt werden musste. Der Humor versetzt in eine glücklichere Stimmung als die Elegie. Dazu ist Schubert's Werk so breit ausgesponnen, dass der Hörer am Ende die Spannkraft verliert, wozu das Seine beiträgt, dass, wie jetzt üblich, die Blasinstrumente die Geigen überbieten. Ich will zwar nicht sagen, dass die Symphonie durchweg etwa elegisch ist, so wenig als Haydn immer leichten Sinnes oder kindlichnaiv. Doch im Elegischen ist Schubert in seinem Elemente, wie hier im Andante und namentlich in dessen Mittelsatze, von da ab, wo die zweiten Violinen und Violoncelle den herrlichen Zwiegesang beginnen. Ebenso gleich in der Einleitung durch eine Melodie, welche die Hörner allein vortragen und womit der Satz abschliesst. Doch dieses Thema scheint mir in der Weise, in welcher es zuerst von den Hörnern ohne Unterstützung der Harmonie vorgetragen wird, etwas gesucht. Später von Oboen, Clarinetten und Fagotten übernommen und von schwellender sextalischer Figuration in den Violinen begleitet, macht es eine überaus erhebende Wirkung. Im Grossartigen dagegen ist Schubert nicht selten gespreizt und unstet durch Hin- und Hersuchen nach modulatorischen Effekten, überladen in der harmonischen Figurirung durch breite Zerlegung der Accorde in ihre Töne, eine Formung, die er in allen drei Sätzen ausser dem Andante den Violinen stetig und beharrlich zuertheilt, so dass diese sich fast wie Füllstimmen zu den Bläsern verhalten. Dies ist von prächtigem Klange, wenn eine individuelle Melodie zugleich dazu ausgesprochen wird; fällt aber ab, wenn längere Zeit nur modulatorische Effecte dadurch angedeutet werden. Schubert hat wohl darin das symphonische Element recht bestimmt erschöpfen wollen und hat des Guten wie man sagt, zu viel gethan. Das Terrain ist da gleichsam abgesteckt, wohinein Blumen und Bäume gepflanzt werden sollen, aber diese fehlen und somit entsteht an diesen Stellen das Gefühl des Wüsten, Unbefriedigten, Gedankenleeren. Es fehlt dagegen, wie von Schubert zu erwarten, nicht an höchst innigen und sinnigen Gedankenverbindungen, wie im Modulationssatze bei der Bewegung zum Hauptthema, sowie an grossartigen harmonischen Wendungen wie zum Schluss des ersten Satzes. Die ganze Symphonie ist meisterhaft flüssig und leicht geschrieben und ebenso instrumentirt, so dass ihrer Aufführung Schwierigkeiten nicht im Wege stehen. Sie ist im Jahre 1828 componirt und ihr Schöpfer längst verklärt. Diese Zeilen gelten indessen zunächst nur dem sich heranbildenden Künstler, nicht dem vollendeten Meister. Kritik übe ein Jeder an sich und Anderen; ein schaffender Künstler soll sich auf dem Niveau der Gegenwart befinden und sich über die Ansprüche an ihn und an die Kunst belehren und belehren lassen, denn Kritik ist die wahrste Kunstlehre und Keiner von ihr auszuschliessen, alle ihr unterthan. Der wahre Kritiker stellt sich mitten hinein in das Leben der Kunst, mit dem Künstler vereint Arm in Arm zum Heiligthume wallend, der Eine schaffend, der Andre belehrend. Auf die Person kommt es hier gar nicht im Mindesten an. Indem ich also diese Zeilen niederschreibe, erhebe ich mich keineswegs etwa in einem Anfalle von Anmaassung über mich, sondern lege den schärfsten Maassstab auch an mich selber. Ist Manches als weniger vollendet in dieser Symphonie als in andern Werken Schubert's und in denen Beethoven's von mir bezeichnet worden, so muss ich doch denjenigen glücklich preisen und bevorzugt vor vielen Tausenden unsres Geschlechtes, der in so früher Jugendblüthe einer hohen Vollendung entgegenreifte, welche er zum Nachtheile der Kunst nicht erleben sollte.

Fl. Geyer.

Am 7ten zweite Quartett-Versammlung der Königl. Kammermusiker Herren *Zimmermann*, *Ronneberger*, *Ed. Richter*, *Lotze*, — Quartette von *Ign. Dobrzynski* in *D-moll*, — von *Beethoven* in *Cis-moll*, von *Haydn* in *C-dur*.

Von des erstgenannten anwesenden Künstlers höchst achtbarem Streben haben wir bei anderer Gelegenheit erfreuliche Beweise erhalten. Das Quartett, welches heute zur Aufführung gelangte, ist eben so flüssig und klar gehalten, als die übrigen von D. hier gehörten Instrumentalwerke, von denen wir das Duo zwischen Clarinette und Piano, als das gelungenste, gern noch einmal hörten. Die Aufgabe des vierstimmigen Satzes ist natürlich eine viel schwierigere als jede andere, indem hier das rein musikalische Interesse ohne alles Beiwerk, so weit es auf äusserlichen Effecten beruhet, vorwaltet. Man siehet ihn mit Recht für den Probirstein des Erfindungsgeistes an. Aber schon wer sich darin versucht, erregt Aufmerksamkeit und Achtung. Hinsichts derjenigen Effecte, die dieser Kunstaufgabe als Züge nur dem feinern Geschmacke eigen und wieder-erkennbar vorbehalten sind, ist diese Arbeit eine treffliche zu nennen. Doch hinsichts der Realität der vier Stimmen bleibt mehr Durchdringung der etwas mager gehaltenen Mittelstimmen zu wünschen übrig. — Die Thematisirung ist in den Werken D's. etwas einfarbig und dies giebt sich schon in dem in Rede stehenden kund. Möchte Herr D. auch in der Modulation kühner hinausgreifen, damit eine gewisse Blässe der modulatorischen Effecte schwindet; die Gegenwart fordert mehr, wenn auch manche Künstler hierin etwas über die Linie der Schönheit ausschweifen. Wie interessant ist in allen diesen Punkten schon das Haydn'sche Quartett! Beethoven freilich sei für heute mit dem Quartette in *Cis-moll* nicht Maastab. Dies Quartett kommt mir vor wie eine musikalische Apoklypse. Wie über jenes Buch in dem Buche der Bücher, so lange es besteht, die Gelehrten nicht einig geworden sind und schwerlich wohl werden möchten, so fürchte ich, die Musiker möchten es über dies Werk nie werden. Dem gewöhnlichen Blicke ist die Tiefe verhüllt, der bessere ahnt sie; wer sieht aber ohne Furcht und Grauen in den Krater eines Feuerberges? Ich sorge darum nicht, dass dies Einer nachahmen werde oder solle — doch mag es Jeder mit Erfolg für sich hören und lernen! Doch dazu ist nöthig, dass er Sebastian Bach kenne. Der ist sicher ein

Vorgänger für Beethoven, welcher sich mit diesem Quartette, wie überhaupt eng an ihn anschliesst. Das hohe Pathos gelang der ersten Violine vornehmlich im letzten Satze glücklich, wie überhaupt das treffliche Zusammen das Verständniss der labyrinthischen Tiefe ermöglichen half. Genug — wenn so mancher hier gegenwärtige Componist, der es sich angelegen sein lässt, recht kurze Sätzchen möglichst wieder zu käuen, das, was Realität der Stimmen und Schwung der Themen bedeute, aus diesem Scherzo ersehe, worin selbst die jedesmaligen Nebenstimmen individualisirte Stimmen sind. Mit einem Worte: es ist ein vierstimmiges (nicht zweistimmiges) Quartett, es ist keine für das Piano erfundene, nachher aber für das Quartett übertragene Arbeit, in welcher im glücklichsten Falle etwa die äusseren Stimmen einander antworten, die mittleren aber dazu als Müssiggänger und Jabrüder mit dem Kopfe nicken.

Fl. G.

Concerte.

Singacademie. Am 25. November. Das Alexanderfest von Händel.

Das Werk ist bekannt. Jener kräftige Geist, der den Styl des Meisters überhaupt charakterisirt, durchweht auch „das Alexanderfest"; eine Beimischung von Kriegerischem ertheilt dem Ganzen eine individuelle Färbung. Dies kriegerische Colorit taucht nicht nur in den, schon vom Dichter in dies Bereich gezogenen Momenten, (z. B. im Preisgesang des Bachus: „Trinken ist der Krieger Labsal" etc.) sondern auch dann auf, wenn das Gedicht eine derartige Auffassung nicht bedingt, wie z. B. gleich in der ersten Arie und in dem sich anschliessenden Chor, dessen zweiter Satz: „Nur unser Held" etc. durch markirten Rhythmus, überhaupt durch die musikalische Behandlung eine Kühnheit und Mannhaftigkeit des Ausdrucks offenbart, wie er, obgleich durch die Textworte nicht unbedingt gefordert in dem Munde von Sängern, die den Sohn Philipp's zur kriegerischen Begeisterung stimmen wollen, angemessen erscheint. Dies, überall in den Hauptsätzen hervortretende charakteristische Element des Werkes zur entsprechenden Geltung zu bringen gelang der Aufführung nur selten, wenngleich anerkannt werden muss, dass sie übrigens und in rein technisch-musikalischer Hinsicht, wie immer, viel Gutes zu Tage förderte. Doch fehlte dem Chore oftmals die nöthige Energie, dem Orchester die Leichtigkeit und Präcision, den Solo-Sängern theils Muth, theils Geschick. Nur Herr Krause genügte durchaus. Herr Pfister liess den Adel des Vortrags vermissen, während die Damen (Mitglieder der Sing-Academie) zwar hübsche Mittel entfalteten, durch deren Verwendung aber nur theilweise die künstlerischen Anforderungen zu befriedigen vermochten. Die im Allgemeinen zu langsam gewählten Tempi waren ebenfalls nicht geeignet den kriegerischen Geist des Werkes herauszukehren und dämpften oft das Feuer des Vortrags in den entscheidendsten Momenten. — Hoffentlich wird die bevorstehende Aufführung der „Schöpfung" in dem Maasse Veranlassung zur Anerkennung geben als die diesmalige des „Alexanderfestes" eine unpartheiische Kritik zum Tadel aufforderte.

J. W.

Am 30. Novbr. Concert von Eduard Franck, als Componisten und als Pianisten.

Nach einer Concertaufführung werde ich mein Urtheil nur allgemein hinstellen, nach einer Einsicht in das Werk aber es fester begründen können. Im ersten Falle kann es der Aufführung als solcher und dem Eindrucke im Ganzen von ästhetischer Seite, im andern Falle aber muss es der rein musikalischen und zwar theoretisch und praktisch gelten. Diese Richtschnur werde ich im Allgemeinen befolgen, so weit mir ein bescheidnes Urtheil in diesen Blättern auszusprechen anvertraut ist. Genauer die Grundsätze anzugeben, nach welchen ich weiter zu verfahren gedenke, behalte ich mir vor, um nicht vor lauter Absicht heute den Zweck zu verfehlen. Als Componist zeigte sich Herr Franck in einer Ouverture in D „römischer Carneval" betitelt, in einem Clavierconcerte in D-moll und in einer Symphonie in A-moll; als Virtuose in jenem Concerte, das er selber vortrug. Im Allgemeinen erfreut sich Herr Franck eines nicht geringen Talentes in der Kunst der Instrumentation: seine Vorliebe richtet sich auf die Blasinstrumente und hier vornehmlich auf Horn und Trompete; sehr glückliche und anmuthige, ja eigenthümliche Klangmomente verdanken wir seinen Compositionen und nach dieser Seite empfehle ich sie allen Orchestern auf das Angelegentlichste. Nicht so entschieden aber kann ich seiner formellen Ausarbeitung das Wort reden, wenn auch äusserlich die Form nicht eben von jener der Meister deutscher Kunst abweicht. Die musikalischen Gedanken sind nicht concentrirt genug. Wir haben den Eindruck eines Gemäldes, worauf die Lichter, wie der Maler sagt, zerstreut sind; den Eindruck einer anmuthigen Landschaft, auf welcher wir noch Gebirge wünschen, das Bedeutende, das Grosse, das Einzige vermissen. Mit einem Worte und musikalisch zu reden: die Gedanken gehen nebeneinander fort, statt sich übereinander aufzuthürmen; die Polyphonie scheint, wie leider vielen modernen Componisten, Herrn Franck keine Wahrheit und doch rufe ich ihnen zu: instrumentirt, so gut ihr wollt, rhythmisirt wie ihr könnt, seid pikant, sommernachtsträumerisch und vor Allem recht weltschmerzlich, europamüde und was noch mehr — und habt ihr die Polyphonie nicht, so seid ihr ein tönend Erz, Blech und eine klingende Schelle. Sich allein darauf beschränken, ist eben so einseitig, als sie verwerfen. Besonders gilt dies nun von der Ouverture: so viel schönes Einzelne, ja Originelle nach der instrumentalen Seite sie enthält, so lässt sie doch im Ganzen kalt. Erfreulicheres bot das Concert für Piano, besonders im Graziösen, worin Herr Franck nach beiden Seiten als Componist wie als Spieler sehr glücklich begabt ist. Das Andante ist durchaus von hoher Schönheit. So auch ist der erste Theil des Allegrosatzes in der Symphonie durchweg gut, aber von der sogenannten Durchführung, dem Probirstein des Genies und der Wissenschaftlichkeit, wie von den andern Sätzen gilt obiger Ausspruch: sie zerstreuen sich hierhin und dorthin, sie fesseln nicht, sie ergreifen nicht, es fehlt Höhe und Tiefe, nach Kampf — Sieg! — Frl. Aug. Löwe sang die Concertarie von Mozart und einige Lieder. Die Concertgeber müssen sich jetzt mit fremden oder angehenden Künstlern und mit Mittelmässigkeiten behelfen, denn den hiesigen ist es bei drakonischer Strafe verboten, ausserdienstlich zu singen. Wenn es nur nicht noch mit den Kammermusikern dahin kommt!

Fl. G.

Am 1. December. Concert von Fräul. Cristiani.

Unter dem unabsehbaren Strome von Concerten, die Berlin in der verflossenen Zeit überschwemmten, verdient das von der Violoncellistin Fräul. Cristiani im Concert-Saale des Schauspielhauses zum Besten des Elisabeth-Kinder-Hospitals veranstaltete, als eines der interessanteren bezeichnet zu werden, sowohl hinsichtlich der anziehenden Erscheinung der Concertgeberin als in Bezug auf die Qualität der mitwirkenden Kräfte. Wir geben bei der Masse des sich drängenden Stoffes nur einen kurzen, summarischen Ueberblick der Leistungen des Abends. Die Concertgeberin entfaltete die charakteristischen Seiten ihres Spiels: Gesang, Zartheit und Eleganz in drei ihrer individuellen Spielweise besonders zusagenden Musikstücken, zuerst in Variationen über russische und schottische Volkslieder (mit Orchester) von Franchom, dann in einer Transcription der Final-Arie aus Lucia (mit Piano) und zum Schluss in der schon im vorigen Winter von ihr gespielten Piece: Prière et Bolero (ebenfalls mit Orchester) von Offenbach. Obgleich die Künstlerin wieder Rühm-

liches leistete, lässt sich doch nicht leugnen (und wir haben es schon anderweitig ausgesprochen), dass ihr Vortrag, in sofern er den männlichen Charakter des Instrumentes nicht ans Licht zu fördern vermag, ein etwas farbloses Gepräge trägt, das auf die Dauer sogar eine gewisse Monotonie hervorzurufen nicht umhin kann. Davon abgesehen gewährt ihr Spiel indessen viel musikalisches Interesse und fand auch diesmal allseitige Anerkennung. Nächst der Concertgeberin zogen die mitwirkenden, neuen italienischen Sänger mit Recht die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Sga. Fodor, die zeitige Prima-Donna der italienischen Oper, sang mit ihrer Silber-Stimme, goldrein, fertig und geschmackvoll zwei Arien aus Semiramis und Nachtwandlerin und fand ebensowohl wie Sgr. Lahocetta durch den seelenvollen Vortrag eines (uns unbekannten) Gesangstückes die lebhafteste Theilnahme des Publicums. Der Letztere nimmt, was Schönheit der Mittel und deren entsprechende Verwendung betrifft, einen hohen Rang unter den Tenoristen der Gegenwart ein, er würde den ersten behaupten, wenn die Kraft der Schönheit des Organes gleichkäme. Auch die Declamation der Mad. Grabowsky und ein von Herrn Nebrlich geblasenes Clarinett-Solo verdienen auszeichnende Erwähnung. Das von Herrn Wieprecht organisirte Orchester bewährte seine schon von vorigem Winter her anerkannte Tüchtigkeit, ausser beim Begleiten der Solostücke, durch die energische und feurige Ausführung der Ouvertüre zur Vestalin und einer Fest-Ouvertüre von Flod. Geyer. Ueber Letztere schliesslich unsere Ansicht, da unser Blatt die Besprechung der Compositionen von Mitarbeitern, möge eine solche günstig oder ungünstig ausfallen, keineswegs ausschliesst. Die Ouvertüre ist ein im edlen Styl gehaltenes, prächtig instrumentirtes Werk, das in Anlage und Ausführung überall den kundigen Componisten verräth. Den Inhalt erläutert der Titel. Feierliche, gezogene Klänge eröffnen die Introduction, die sich in würdiger Weise fortspinnt, bis im Allegro ein bewegtes, reges Leben athmendes Thema in den Violinen auftritt, das nach angemessener Durchführung später durch ein zweites, jenem ernster gegenübertretendes in den Bässen abgelöst wird. Beide Themen, wirksam verarbeitet, formiren das Allegro, bis jene feierlichen Klänge der Introduction wieder hineintönen und auf bezeichnende Weise das Ende der Fest-Ouvertüre in schwungvoller Steigerung herbeiführen. Anfang und Schluss geben sich, das Werk umschliessend und abrundend, die Hände. Ein Vorzug, welcher die Arbeit ausserdem charakterisirt und ihr musikalisches Verständniss fördert, ist deren seltene Durchsichtigkeit des Baues, insofern die, durch die verschiedenen Themen hervorgerufenen Abschnitte mit grosser Klarheit gesondert und dennoch durch logische Gedanken-Entwickelung zu einem fest verschlungenen, einheitsvollen Ganzen verbunden erscheinen. Dass die gediegene Arbeit den Musiker vollkommen befriedigte, bedarf keiner Versicherung; beim Publicum würde sie freilich durch eine elegantere Fassung und ausgeprägtere Melodik mehr Glück gemacht haben, obgleich der Componist in dieser Beziehung gegen frühere Compositionen den Fortschritt nicht verkennen lässt.

J. Weiss.

Correspondenz.

Wien im November 1846.

Der Nebelmonat wird nun bald wieder seine diessjährige Sitzung abgeschlossen haben, um nunmehr seinem letzten und jüngsten Duodezbruder Platz zu machen, daher auch hier das musikalische Monat-Paketbot aus Wien dampfsprühend in ihren redactionellen Hafen einlangt. Da aber dieser papierne Kauffahrer diesmal so reiche und verschiedenartige Fracht mit sich führt, so wollen wir, ohne zuvor jeden einzelnen Frachtbrief mit zollamtlicher Genauigkeit durchzusehen, die kunterbunten Neuigkeiten und Erlebnisse, Dingelchen und Sächelchen der Reihe nach zur bequemeren Waarenschau vor den Augen der verehrten Leser entfalten.

Als ersten Artikel bringen wir das Meisterwerk eines deutschen Tondichters, nämlich Spohr's „Faust" welcher am 24. October im k. k. Hofoperntheater endlich wieder nach fast zwanzigjähriger Unterbrechung in Wien auf das Repertoir gebracht wurde. Dieser Umstand steigerte bei dem Publicum das Interesse bis zum höchsten Grade. Die Aufführung war eine höchst gelungene und vorzügliche. Herr Leithner als Faust ist sowohl durch seine herrlichen Stimmmittel als seine allgemein ansprechende Aeusserlichkeit zu dieser Partie berufen und er löste seine Aufgabe zur vollsten Zufriedenheit jedes Anwesenden; auch Herrn Draxler als Mefisto kam seine umfangreiche Stimme in dieser Rolle herrlich zu Statten, ebenso genügte seine Darstellung. Fr. Hasselt-Barth als Röschen war vorzüglich, weniger schien der Fr. Stöckl-Heinefetter die Partie der bräutlichen Kunigunde, besonders in den höheren Lagen zuzusagen; die Zeiten ändern sich und mit ihnen nicht nur die Stimme des Publicums, sondern auch vorzüglich die der einzelnen Künstler. Solch eine Aenderung ist auch bei Herrn Ander dem Sänger des Hugo eingetreten, seine Mittel scheinen seit dem kurzen Zeitraume, wo er sie auf der Bühne verwendet, bedeutend abgenommen zu haben. An demselben Abende führte uns Balfe im Theater an der Wien seine „Belagerung von Rochelle" zum ersten Male vor; wahrlich, eine prächtige Aneinanderreihung: Spohr und Balfe, ich möchte glauben, die beiden Directionen hätten diesen Coup im gegenseitigen Einverständnisse ausgeführt, um zu gleicher Zeit den Freunden der echten wie der After-Muse ihr Recht wiederfahren zu lassen. Spohrs Dichtung vom Duette des ersten Actes zwischen Faust und Mefisto bis zur letzten Ariette Fausts im letzten Acte gleich gross, erhaben und einzig dastehend, und daneben Balfe's Belagerung von Rochelle! Diese Arbeit Balfes hat einige recht artige und ansprechende Arien, Duette und Chöre, auch ein Quartett, das uns einen Fingerzeig zur Entstehung des Glockenduettes in den Haimonskindern giebt; allein das Alles ist doch kein Ganzes; es kann daraus allenfalls ein Vaudeville aber noch keine Oper zusammengesetzt werden und dennoch will Herr Balfe als Operncomponist gelten und die Unsterblichkeit auf Lebensdauer in Pacht nehmen? — Bei uns steht sein Wirken für die Kunst eben noch al pari, denn der Haimonskinderschwindel ist bedeutend gefallen und die Aufnahme dieser veralteten Novität war von Seite des wirklichen Publicums (denn der Claqueur-Enthusiasmus muss immer von dem Brutto-Erfolge abgezogen werden, um über die wirkliche Aufnahme im Klaren zu sein) eben nicht sehr herausfordernd zu nennen. Die Darstellung war dabei ebenfalls halb und schwächlich, da bloss Herr Staudigl sich im Vordergrunde, Herr Dalle Aste in der Entfernung und die übrigen Mitwirkenden gar nicht bemerkbar machten, wie zu erwarten stand, da Frl. Treffz, die Nachtreterin einer Malibran war, für welche diese Partie geschrieben wurde.

Am 8. November erwartete uns dafür ein höherer Kunstgenuss in der Aufführung des Mendelssohn'schen Oratoriums Paulus in der k. k. Winter-Reitschule, welches am 12. wiederholt wurde. Diese Tonschöpfung, ein Ergebniss der modernen Anschauung und Auffassung der Musica sacra, hatte als solches schon das Interesse des Publicums in gesteigertem Grade auf sich gezogen, welches aber dadurch noch um ein bedeutendes erhöht wurde, dass wir die Solopartie des Soprans nicht von einer unserer einheimischen Primadonnen, sondern von Frl. Karoline Mayer aus Leipzig besetzt fanden, welche auch vollkommen unsere Erwartungen entsprach, nur dass sie bei einigen Gelegenheiten als Oratoriensängerin die Operistin in etwas zu grellem Lichte hervortreten liess. Herr Staudigl als Paulus und das Orchester ver-

dienen reiches Lob, eben so auch die Executirung der Chöre. Die Aufnahme von Seiten des Publicums war, wenn auch nicht hyperenthusiastisch, doch im Allgemeinen und vollkommen die Verdienste der herrlichen Composition und ihrer gelungenen Aufführung anerkennende.

Noch sind mir zwei Novitäten Ihnen zu berichten aufbehalten, welche beide im Theater an der Wien im Laufe dieses Monates in Scene gingen. Die erstere davon, eine Bagatelle betitelt „das Gespenst in der Mühle," eine neue Auflage des „Bettelstudenten" auf ordinärstem Druckpapier, ist ein Singspiel mit Musik von W. Grünfeld, macht eben keine sonderlichen Anforderungen an die Direction und an eine kritische Beleuchtung, sie ist ohne höheren Belang, jedoch in der Composition nett und anspruchslos gehalten, und scheint schon wieder vom Repertoir verschwunden zu sein. Wichtiger jedoch ist die andere Novität, welche uns ihren Schöpfer in die Reihe echter deutscher Tondichter einführt. Es ist diess „Guttenberg" romantische Oper von Ferd. Fuchs. Wir erkennen an diesem Componisten das wahre Talent, das zuvor durch ein gründliches unermüdetes Studium in die Werke eines Mozart, Weber, Spohr, Meierbeer eingegangen war und nun als Ergebniss dieser seiner Studien jenen „Guttenberg" zu Tage förderte. Diese Oper ist durchgängig edel und dem Geiste seiner Dichtung, welche wohl als solche von keinem besonderen Gehalte ist, entsprechend geschrieben, die Charaktere sind genau durchstudirt, psychologisch und dramatisch richtig aufgefasst, der Gesang in hohem Grade melodiös, voll interessanter Färbung und Abwechslung, die Instrumention drastisch wirksam, und in dem ganzen Werke auch nicht das feinste Härchen von Trivialität oder Unlauterkeit zu finden. Macht sich auch zuweilen eine kleine Hinneigung zu schon bekannten Themen bemerkbar, so ist dieses gewiss nur dem Anfänger zuzuschreiben, der sich von dem einmal Gehörten noch nicht gänzlich loszuringen vermochte. Diese Erstlingsarbeit war auch vom Publicum, dem es am 19. d. M. zum Benefice des Herrn Staudigl zuerst vorgeführt wurde, mit übergrosser Theilnahme aufgenommen und soll jetzt zum Vortheile des Componisten gegeben werden, ein Entschluss der seinem Gründer Herrn Pokorny gewiss einen grossen Theil der Achtung, die er sich bisher vergeben hatte, wieder einbringt, und auch daher für seine eigene Theaterkasse nicht ohne Erfolg bleiben dürfte. — Es ist schon ein wichtiger Beleg für den Werth eines Werkes, wenn selbst die mittelmässigen Darsteller sich bei der Aufführung desselben durch aussergewöhnlichen Eifer und Feuer hervorzuthun suchen, wie dies bei Herrn Ditt, Dalle Aste, Beker der Fall war. Also Glück auf für die deutsche Tonmuse, wenn Herr Fuchs in seinem Vorwärtsschreiten in eben so raschem Gange anhält wie sein erster Wurf ihm glücklich gelungen ist.

Andere Nova und Novissima in musikalischer Beziehung bleiben wenige zu berichten übrig. Als besondere Auszeichnung erhielt Herr Dr. August Schmidt, Redacteur unserer Musikzeitung von seiner Majestät dem König von Preussen ein Dankschreiben, worin der König die ihm überreichten „musikalische Reisemomente durch Norddeutschland" gnädig annahm und darüber sein allerhöchstes Wohlgefallen ausdrückte, eine Ehre die noch keinem österreichischen Schriftsteller zu Theil geworden ist. Auch vor den Augen des Publicums steht Dr. Schmidt als gefeierter Held und Löwe des Tages da, seit es seiner rastlosen Bemühung gelungen ist, die Ehrenrettung Konradi's zu veröffentlichen und den miserablen Plagiaten Löffler zu entlarven. — Die Regie des Hofoperntheaters wurde an Balachini and Merelli bis 1. Juli 1849 aufs neue in Pacht gegeben, jedoch soll der erstere zur Annahme des Pachtcontractes nicht sonderlich gestimmt sein, wenn ihm der Hof nicht für das Verharren der Sänger an diesem Institute unter den vorigen Bedingungen garantire, da die Frau Hasselt, die Herren Erl, Leithner, Draxler und Andere ihre Forderungen jetzt mit der Drohung zu Pokorny überzugehen ins Unmässige hinaufspannen, nämlich auf 12000, 10000, 8000, 4000 Fl. Conv. Münze. Vielleicht wird doch das Hofopernhaus dadurch endlich aus den Klauen habsüchtiger Pächter gerettet und in eigene Regie genommen werden. — Dr. *M.*

Feuilleton.

Auch ein Vorwort.

Papageno soll der Schutzpatron desselben sein; — unseres Feuilletons nämlich.

Er besitzt viel treffliche Eigenschaften diese Patronage zu übernehmen.

Erstens ist er eine fabelhafte Person, und ein Feuilleton hat nicht selten viel fabelhafte Nachrichten, denn man verlangt von ihm möglichst viel Neuigkeiten. Um diese zu haben und zu bringen, sieht sich ein wackrer Feuilletonist genöthigt, sein Feuilleton mit fremden Federn zu schmücken, die Zeitungen aller Länder zu rupfen, um einen stattlichen, wehenden Neuigkeitsfederbusch aufzustecken, an dem der Leser seine Freude hat.

Obwohl nun Papageno, unser Schutzpatron, bekanntlich sehr viel eigene Federn besitzt, ja in die schönsten, grünschillernden Papagei- und Colibrifedern ganz und gar gekleidet, einherwandelt, so wird er doch in seiner Eigenschaft als Feuilletonist der fremden Federn nicht entbehren können; wenn wir auch glauben, dass er Talent zum Erfinden — (gröblich: Lügen) — genug hat. Doch dafür dass er andre rupft, wird man ihn hinlänglich wieder rupfen, und das schmerzlich; nämlich nachdrucken.

Zweitens soll ein Feuilleton geschwätzig sein, und das ist Papageno im höchsten Grade, so lange ihm nicht eine Königin der Nacht, z. B. die Censur, ein Schloss vor den unermüdlichen Papageienschnabel hängt; allein er hofft sich mit dieser strengen Dame in gutes Vernehmen zu stellen und mit ihr auf friedlichstem Fusse zu leben.

Drittens soll das Feuilleton einer artistischen Zeitung namentlich auch dem Laien und Profanen in der Kunst Interesse und Unterhaltung bieten, und Papageno, obgleich ein natürlicher Sohn des Grossmeisters im Tempel der Tonkunst Amadeus Mozart, ist doch wenigstens ein Laie und Profaner im Tempel des — Sarastro; er will sich um keinen Preis „den Eingeweihten" überliefern. Er ist unverbesserlich, wie manche Recensenten, und will durchaus keine „Weihe" annehmen.

Viertens ist Papageno unerhört leichtgläubig; — und muss ein guter Feuilletonist nicht die unverbürgtesten Nachrichten wenigstens vorläufig glauben und mittheilen?

Papageno wird aber in solchen zweifelhaften Fällen seine Skepsis ächt musikalisch durch sein




a priori auszudrücken wissen. Diese Tonphrase wird immer seine Zweifel, und die Scala seiner Vogelflöte

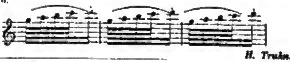


seine harmlose Satyre bezeichnen.

Vorläufig hätte er nun eigentlich nichts weiter zu sagen, denn Neuigkeiten im Probeblatt eines Journals kommen immer ziemlich altbacken auf den Markt des Lebens. Ueberhaupt wird man von Papageno, da er nur alle acht Tage auftritt, weniger ein Feuilleton des Tages, als ein kritisches Feuilleton der Ereignisse einer Woche zu erwarten haben.

Finaliter hat Papageno noch einen lebhaften Herzenswunsch: er wünscht sich eine Papagena. — (Setzer! vergreifen Sie sich nur diesmal nicht zwischen o und a). — Eine Papagena wünscht er sich, ja! Aber was für eine? — Eine mit hundert Augen wie Argus, mit hundert Händen wie die Söhne der Gäa, oder mit einer rührenden Liebe, Treue und Anhänglichkeit, wie die des Orpheus zur Euridice, kurz: — eine Papagena — Publicum, die sein Feuilleton mit hundert Augen verschlingt, mit hundert Händen danach langt, die mit unverbrüchlicher Liebe, Treue oder Anhänglichkeit demselben zugethan bleibt, von diesem Probeblatte an, bis zur letzten Nummer der „neuen Berliner Musikzeitung" die unverbürgten Nachrichten zufolge am 1. Januar 1901 erscheinen wird, wo dem armen Papageno von der grossen Königin der Nacht längst für immer ein Schloss vor den Mund gehängt, und seine letzte schillernde Feder lang zuvor im Winde verweht sein wird.

Doch was ist das Papageno?! — Schwermüthig darfst Du mir nicht werden, mein Junge. O! ich weiss ein Mittel Dich zu erheitern.



H. Truhn.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Ed. Bote u. G. Bock in Berlin und Breslau.

	Thlr.	Sgr.
Bériot, Ch. de, 12 Melodies italiennes p. Violon et Pfte. Cah. 1—6 à 10 Sgr.	2	—
Dobrzynski, J. F., Résignation. Morceau de Salon p. Pfte. Oe. 48.	—	15
— — Nocturne suivée d'une Melodie polonaise p. le Pfte. Oe. 52.	—	15
Fonton, F. v., Corso-Bouquet-Polka f. Pfte. Op. 1.	—	5
Gabryel, V., 2 Romances la jeune Malade; l'Absence avec Pfte. Oe. 3.	—	12½
Graziani, M., l'Addio. Romanza con Pfte. Op. 17. Edit. per Contralto.	—	10
Gross, J. B., Studien für Violoncello ohne Daumeneinsatz mit genauer Bezeichnung der Stricharten und des Fingersatzes. Op. 41.	—	22½
Gung'l, Josef, Elfen-Quadrille. Op. 57. — und An Schleswig-Holstein. Marsch. Op. 59. f. Orchester.	2	—
— — Elfen-Quadrille f. Violine und Pfte. Op. 57.	—	12½
— — Dieselbe f. Pfte. zu 4 Hdn.	—	12½
— — Dieselbe f. Pfte. Solo.	—	10
— — Terpsichore's Schwingen-Walzer. Op. 58. f. Orchest.	1	20
— — Derselbe f. Pfte. zu 4 Hdn.	—	20
— — Derselbe f. Pfte. Solo.	—	15
— — An Schleswig-Holstein. Marsch. Op. 59. f. Pfte. Solo.	—	7½
Hensel, Fanny, geb. *Mendelssohn-Bartholdy*. 6 Lieder f. 1. Stimme mit Pftebegl. 1. Heft. Op. 1.	1	—
— — Lieder (ohne Worte) für das Pfte. 1. Heft. Op. 2.	1	—
Hiller, Ferd., 3 Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. Op. 34. Nr. 1. Trost im Scheiden 10 Sgr. Nr. 2. Im Wald 10 Sgr. Nr. 3. Sehnsucht 15 Sgr.	1	5
— — 6 Capricetti per il Pfte. Op. 35. Parte 1, 2 à 20 Sgr.	1	10
Horwitz, L., Les Adieux et le Revoir. Deux pensées musicales p. le Pfte. Oe. 40.	—	7½
— — Florentinen-Polka f. Pfte. Op. 42.	—	5
Jugendfreund, Musikalischer. Eine Auswahl leichter Tonstücke für Pfte. zu 2 Händen. Heft 7. 8. 9. à 7½ Sgr.	—	22½
— — Derselbe f. Pfte. zu 4 Händen. Heft 7. 8. 9. à 10 Sgr.	1	—
Litolff, H., Caprice de Concert en forme d'Etude pour Pfte. Oe. 37.	—	22½
Loeschhorn, A., Tarantelle p. le Pfte. Oe. 14.	—	17½
Sammlung von Märschen für Militair-Musik: A. Für Infanterie.		
Nr. 6. Gung'l. Grätzer Coliseums-Marsch.	—	10
Nr. 7. Kreinecker. Militair-Fest-Klänge.	—	20
B. Für Cavallerie.		
Nr. 6. Gung'l. Aurora-Fest-Marsch.	—	20
Nr. 7. Schmidt. Marcia militaris aus dem Ballet: Der Schutzgeist.	—	20
Tanz-Album für das Jahr 1847. Sechster Jahrgang. Enthaltend: Festpolonaise von Leutner. Terpsichore's Schwingen, Walzer von Josef Gung'l. Eisenbahn-Galopp von Bilse. Salamander-Polka von Victor v. Stenglin. Mazurek von B. Friedel, und Tourlerou-Quadrille von Felix v. Fontou. Ladenpreis 1 Thlr. Subseriptionspreis	—	15
Taubert, W., „O wärst du da". 6 Minnelieder (ohne Worte) f. Pfte. 3. Heft. Op. 70.	1	—
Witzleben, J. v., Glienicker Corso-Polka f. Pfte. Op. 3.	—	5
Wöhler, Gotth., Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Op. 6.	—	25

Friedlein u. Hirsch in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Becker, C. F., Cäcilia, Tonstücke f. Orgel. Dritter Band. Heft 6. Subscriptionspreis	—	7½
Mozart's Opern f. Pfte. zu 4 Händen arrangirt von F. L. Schubert. In 6 Lieferungen. Mit Mozart's Portrait. Lief. 6 und Gratiszugabe. Subscr.-Preis	2	—

Mechetti in Wien.

	Fl.	Kr.
Balfe, M. W., Die Zigeunerin. Romantische Oper in 3 Acten. Vollst. Clavierauszug.	10	—

Schott's Söhne in Mainz.

	Fl.	Kr.
Beyer, F., Op. 90. Album 1847. 6 Morceaux brillants sur des Airs allemands favoris p. Pfte. 2 Suite.	4	12
Bibliothek, neue, für Kirchenmusik, mehrstimmig mit Orgelbegleitung. Lief. 4. Subscriptionspreis	—	54
Bochkoltz, Anna, Abendlied f. eine Stimme m. Pfte.	—	36
— — Warnung vor dem Rhein f. eine Stimme m. Pfte.	—	36
— — In der Ferne f. eine Stimme m. Pfte.	—	36
Concone, J., 50 Leçons de Chant p. le Medium de la Voix. Cah. 1—4. à	1	45
Cramer, H., Potpourri p. Pfte. sur Lucrezia Borgia. Nr. 59.	—	54
— — Potpourris p. Pfte. à 4 Mains Nr. 4. La Fille du Régiment.	1	30
David, Fél., Sinfonie à grand Orch. Partitur 10 Fl. 48 Kr., Stimmen	14	24
Fauconier, C. B., 24 Heures p. Pfte. Nr. 1. la Nuit. Nr. 2. le Matin. Nr. 3. le Jour. Nr. 4. le Soir.	1	30
Henrion, P., Deux langages, Chansonette av. Pfte.	—	18
Hünten, F., Clavierschule, 4. verb. u. vermehrte Aufl.	5	24
Küffner, J., Airs favoris de l'Opéra: Die zwei Prinzen p. Violon.	—	24
Parish-Alvars, Op. 67. Grande Marche p. Harpe.	1	12
— — Op. 88. Souvenir de la Taglioni p. Harpe.	1	—
Prume, F., Op. 9. Fantaisie et Variations sur un Thème d'Herold p. Violon av. Orch. 4 Fl. 30 Kr., av. Pfte.	2	—
Rosellen, H., Op. 87. Fantaisie brillante sur Le Désir de Beethoven p. Pfte.	1	48
Staub, J., Galop favori p. Pfte.	—	8
Wolff, E., Op. 130. 2 Bluettes sur l'Ame en peine p. Pfte. Nr. 1. 2. à	—	54

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Probenummer.

Erster Jahrgang № 1b. — Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. — 6. Januar 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Reduction der neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Betrachtungen über musikalische Kunst und Kritik.

Von *Ernst Kossak.*

Es ist nicht die geringste Schwierigkeit der musikalischen Kritik, dass selbst in den ihr ausschliesslich gewidmeten Organen, die Anführung des ihre Aussprüche motivirenden Beispieles nur zum Theil möglich ist. Besprechungen wissenschaftlicher und poetischer Werke theilen möglicherweise die aus dem Zusammenhang genommene Stelle dem Leser mit und gewähren ihm den Vortheil der Vergleichung zwischen dem Gedankenbestande und dem Urtheile. Malerei und Bildhauerkunst können zu einer Rechtfertigung der sich mit ihnen beschäftigenden Kritik ihre eigenen Mittel in Bewegung setzen und nicht allein durch Umrisse, sondern selbst durch die lebende Farbe, auch dem mit dem Vorwurf der Kritik ganz Unbekannten, eine bestimmte Vorstellung verschaffen. Die musikalische Kritik allein ist es, die sich jeder Mittel beraubt sieht, nicht allein die Hebel, sondern auch die Wirkungen der Kunst auf eine anschauliche Weise zu reproduciren. Zwar bleibt ihr die Möglichkeit, durch das Notenbeispiel sich zu rechtfertigen, wer indessen unter der Menge der Leser, in deren Hände ein kritisches Blatt fällt, ist im Stande mittelst des Auges, durch die Phantasie, das innere Ohr so zu beleben, dass er sich den musikalischen Effekt einer Stelle vergegenwärtigen kann. Nur Musiker von Fach und unter diesen nur solche, welche im Partiturlesen geübt sind, werden so viel plastisch-musikalische Einbildungskraft besitzen, um sich alle Einzelnheiten sowohl, als die Totalität derselben, geistig vorstellen zu können. Aber selbst diesen gegenüber wird das Notenbeispiel wirkungslos und als letzte Zuflucht wieder das schwache Wort aufgenommen werden müssen, wo in der Execution, sei es im dramatischen Genre, sei es im Gebiet der Virtuosität, durch charakteristische Besonderheiten der Individuen, der Ton an sich, eine individuelle Färbung erhält. Es liegt hier der gordische Knoten musikalischer Besprechung und der Grund, warum namentlich über die Celebritäten der Kunst, der Kritik nichts übrig bleibt, als ein in allgemeinen Redensarten sich ausbreitendes Urtheil abzugeben, das nach den geistigen Fähigkeiten, wie nach dem stylistischen Talent des Einzelnen, mehr oder minder kräftig malt.

Wir kommen von diesen allgemeinen Gedanken hier auf ein versteckter gelegenes Gebiet, gleichsam an einen verzauberten Ort, wo der kritischen Auffassung zahlreiche Versuchungen drohen; wir meinen die Persönlichkeit. Jenes ganz besondere, durch die Beschreibung nur annähernd wiederzugebende Element in der musikalischen Execution, ist eben das der Persönlichkeit, d. h. der dem Kunstwerk beigemischten Emanationen, eines so und nicht anders gestalteten Naturells. Dieses Element nun wieder aufzunehmen, ist kein Organ geeigneter, als das unserer eigenen Persönlichkeit, und hier ist der Punkt, wo selbst beim besten Willen, bei strenger Rechtschaffenheit und warm erstrebter Unpartheilichkeit, Jeder mit einem bestochenen Richter, mit seinem besonderen Naturell zu kämpfen hat. Denn was hier an die verborgene Pforte unserer innersten Geheimnisse pochte, was längst eingeschlafene Gefühle wieder weckte, wird sich später unserm Urtheile wieder beimischen und am Ende doch ungerechte Richter aus uns machen. Wie oft lehrt nämlich die Erfahrung, dass der Eine mit höchster Begeisterung in sich aufnimmt, was der Andere ohne Theilnahme an sich vorübergehen lässt! und haben nicht Beide eine vollkommene Berechtigung dazu, die des Organismus? Hier nun sich selbst und die musikalische Kritik von einem verführerischen Einflusse zu reinigen, wäre eine Aufgabe, die nicht nur auf die literarische Seite unseres Gegenstandes, sondern auch auf Kunst und Künstler selbst, höchst bedeutend einwirken müsste. Uns scheint, als ob jede Persönlichkeit im Menschen eine Art Krankheit ist, die ihre Heilung nur in dem lauteren Quell ewiger Gedanken finden kann. Dass dieses Uebel ein unheilbares sei, wird man uns zu beweisen erlassen. Die Persönlichkeit in Leben und Kunst ist ein von so viel Zufälligkeiten Abhängiges, gebildet hier durch permanente Behaglichkeit der äusseren Zustände, dort durch hartnäckigen Kampf gegen missgünstige Verhältnisse, hier entwickelt von dem Boden einer feurigen, leidenschaftlichen Seele, dort aus einer kalten phlegmatischen Natur, hier erzogen auf dem Streckbette eisernen Zwanges, im Gesichtskreise eines beschränkten Horizontes, dort wild aufgewachsen, nur von der Gewalt

der allgemeinen Gesetze berührt und modificirt, auf Diese hat das Studium aller Wissenschaft und jahrelange Reflexion regulirend eingewirkt, Jene zerfliesst in Ueberschwänglichkeit; Alle aber sind eigentlich, bei dem heutigen Zustande der civilisirten Verhältnisse, wenig mehr als Verirrungen von jenem Wege, dessen Andeutungen die Natur bei der Geburt schon in die Seele des Menschen gelegt hat. Eine Umkehr von diesen Irrpfaden des Inneren, eine theilweise Heilung finden wir in der Ergründung des gedanklichen Elementes, der Idee die Allen einwohnt, dem eigentlichen Kerne der Dinge. Hier in steter Selbsterziehung, in dauernder Ausbreitung unserer Kenntniss die Schranke der eigenen Persönlichkeit durchbrechen, heisst uns empfänglich machen, auch von den Zufälligkeiten der fremden Persönlichkeit zu abstrahiren und in ihren Lebens- und Kunstäusserungen das gediegene, uns Allen gemeinsame edle Metall von der Schlacke zu scheiden. Hier liegt die eigentliche Arena der Kritik. Dieselbe hat demnach ihre heilenden Instrumente zunächst an sich selber zu erproben, sie muss ihre Lieblingsneigungen durchgrübeln und sich mit Kälte gegen das eigensinnige Herz wappnen, damit ihr die ruhige Durchschauung des, eigener Neigung widerstrebenden Kunstobjectes, nicht verkümmert werde. Ihr Motto heisst Selbstverleugnung und Selbstüberwindung, nicht etwa des Ewigen, Unveränderlichen in ihr, sondern jenes Anerzogenen, durch Lebens- und Kunsteinflüsse Angekränkelten. Trägt der Kritiker dieses Streben in sich, so wird es ihm um so leichter werden, die charakteristischen Merkmale der Werke oder Leistungen Anderer aufzufinden und an dem abzumessen, was er für wahr hält.

Wie ein Gespenst spukt in der musikalischen Literatur der Ausdruck: subjective Kritik. Man würde irren, wollte man annehmen, dass der Volkswitz hierunter das verstände, was wir eben als Einfluss der persönlichen Färbung auf Urtheil in Sachen der Kunst bezeichnet haben. Es ist nichts weniger als das Vulgäre, dieses Subjective, das jeder Kritiker in sich zu Grabe tragen muss. Individuen, die man einer subjectiven Kritik geziehen hat, standen meistens nur auf dem Standpunkt des Volksgeschmacks, das Populäre war ihnen das leicht Begreifliche, was oben auf lag, traf sie am tiefsten, die wunderbare Tiefe grosser Gedanken aber, ging an ihnen spurlos vorüber. Wenn sich die objective Kritik mit dem in Rapport setzt, was in ihrem Kunstobject das Erhabene heisst, bringt es diese sogenannte subjective Kritik selten weiter als bis zur Anerkennung des Naiven. Letzteres wird in der musikalischen Kunst stets, das Erstere nur von höheren Naturen aufgefasst. Die beliebten Melodieen Jener wandern temporär auf den Leierkasten, während die Weisen Dieser einsam aber für immer im Tempel der Unsterblichkeit fortklingen.

Jede Kunst kann nur so weit gelehrt und gelernt werden, als sie Handwerk ist. Es liegt besonders in Betreff der Musik diesem alten Satz der Irrthum zum Grunde, dass der gesammte Kunstprocess nur in die beiden Kategerien, der Kunst und des Handwerkes zerfalle, während doch in der Mitte zwischen Beiden die Wissenschaft steht, die mit ihrer realen Seite das Handwerk trägt, während ihre ideale Seite sich mit der Kunst assimilirt und in den Schöpfungen des Genius gleichsam verklärt auftritt. Auch die Wissenschaft ist ein Lehr- und Lernbares, bis dahin, wo (denn was tritt im Leben vereinzelt auf) sie in mildem Uebergange sich in das Gebiet verliert, in welchem ihre Poesie: die Speculation, allein noch die Flügel schwingt. Handwerk heisst der Mechanismus der Kunst. Die Wissenschaft schafft Wissen, aber Kunst wollen wir fortan nicht mehr von Können ableiten, sondern von Kunde, von jener, die uns in schlaflosen Nächten plötzlich zu Theil wird, die uns selbst je mehr wir danach ringen uns auszusprechen, immer geheimnissvoller wird, die gleich der Electricität und dem Magnetismus in allem Irdischen schlummert und nur des mächtigen Erweckers harrt. An der letzten Grenze unserer Phantasieflüge schwebt die musikalische Kunst und glaubt zuweilen nach dem Klange ihrer Harmonieen ein Echo zu vernehmen.

Mehr als eine andere Kunst ist es die Musik, die sowohl in der Ausführung als in der Conception sich im Bezirk der Improvisation bewegt. Was man auch von Symphonien Beethovens gefabelt hat — sie sind nur da, wo er characterisiren wollte, Charactergemälde, so die heroische, die ländliche, die mit der Ode an die Freude schliessende Symphonie, geschrieben, als er mit Leben und mit Freude abgeschlossen hatte. Die übrigen Symphonieen sind lyrische Tongedichte, bald im Schwunge der Ode, bald in der sanften Trauer der Elegie, jetzt im Triumph des Sieges, jetzt in religiöser Betrachtung verfasst. Wir finden für jede Form der Poesie eine musikalische Analogie. Die epigrammatisch zugespitzte Redefigur, neben der geschwätzigsten breiten Exposition eines winzigen Themas, die concinne dramatische Formation, neben der persönlichsten Laune des Genies in verzerrten Arabesken. Ach! die Laune steht im Genie, wie im herzlichsten Lachen die Thräne, im hellsten wärmsten Sonnenstrahl, der zuckende Blitz. Mag das Genie der reine Geist sein, seine Laune ist der Demiurgos, der die Welt des Menschen, die Kunst, mit ihrem kurzen Sommer und ihren langen Wintertagen voll Melancholie schafft. Das Genie aber fliegt, wie der Adler, in einer Minute durch alle geistigen klimatischen Verhältnisse.

Thibaut, einer unserer ersten Rechtslehrer, bekannt als Verehrer der Tonkunst, über welche er in seiner Schrift über Palestrina und „die Reinheit der Tonkunst" (1825) manches geistreiche Urtheil gefällt hat, sagt:

„In eben dem Maasse, wie die Kunstfertigkeit zugenommen hat, ist der religiöse Eifer kühler geworden. Von der Mehrzahl unserer Musiker konnte hier aber nichts Gutes ausgehen, da ihnen (die Wahrheit muss gesagt werden) die höhere poetische, philosophische, historische Bildung in der Regel gänzlich fehlt, und da sie überall dem Himmel danken, wenn sie Erlaubniss bekommen die Stücke, welche sie zufällig eingeübt, oder selbst gesetzt haben, in der Kirche wieder an den Mann zu bringen."

Nachdem er mit diesem erbaulichen Satze, dem übrigens, was die Bildung der meisten Musiker anlangt, durchaus nicht widersprochen werden soll, angefangen hat, sucht er uns zu beweisen, dass die gesammte Leidenschaft aus der Kirchenmusik auszuschliessen sei. Er stellt demgemäss drei Style für die Musik auf:

Der Kirchenstyl, allein der Frömmigkeit gewidmet.

Der Oratorienstyl, welcher das Grosse und Ernste auf menschliche Art geistreich nimmt.

Der Opernstyl, welcher Alles, was von den Sinnen und der Leidenschaft ausgeht, durch poetische Darstellung vergegenwärtigt.

Schliesslich bemerkt er: ein vierter Styl, welcher diese sämmtlichen Elemente vereinigt, die Leidenschaft über sich selbst hinausführt und alle anderen Tollheiten mit der Musik verbindet, kann hier ebenso unbeachtet bleiben, wie die Lehre vom Nervenkrampf bei der Aufzählung der Eigenschaften eines gesunden Menschen. (Was sagen unsere Operncomponisten dazu?)

Es sind dies Ansichten, die aus Anschauungen einer veralteten Aesthetik hervorgegangen sind. Denn bleiben wir bei dem einen Punkte: des Ausschliessens der Leidenschaft aus der Kirchenmusik stehen, so wirft sich die Frage auf: Ist überhaupt eine Musik (Thibaut und wir mit ihm,

nehmen ausdrücklich den Choral aus) ohne Leidenschaft denkbar? Der geistreiche Dilettant hat sich gegen diesen Einwand vorgesehen und demonstrirt uns, dass die Pflicht des Componisten für die Kirche gleich der des Geistlichen sei. Beide hätten nicht das Irdische aufzuregen und durch das Irdische zu bekämpfen, sondern gerade durch den Himmel des Aufhörens aller Leidenschaft die Leidenschaftlichen zu besänftigen und zu erheben. Hier ist der Punkt, wo die trockenste Prosa in dem Raisonnement des alten Herren hervorbricht. Er vergisst ganz und gar, dass der Geistliche in seinem Vortrage keine Seite der Kunst zu repräsentiren hat, dass hingegen die Musik in der Kirche immer den Gesetzen der Aesthetik gehorsamen soll und nach diesen ohne Contraste nicht geregelt werden kann. Aber diese Kunst trägt die Heilmittel gegen die Wunden, die sie dem Gemüthe schlägt in sich. Rege die Musik in der Kirche poetisch die Leidenschaften auf, male sie den Kampf der widerstreitenden Stimmen im Menschen, schildere sie den unendlichen Jammer und die tiefste Wehklage, enthülle sie die ganze Zerrissenheit der irdischen Natur, aber dann biete sie ihre versöhnenden Kräfte auf, und sie wird unsre Thränen trocknen, die lastenden gothischen düstern Gewölbe werden auseinanderklaffen und warmes klares Sonnenlicht sich aus tiefem Blau hernieder giessen. Der Kirchenmusik aber die Aufregung der Leidenschaften nehmen, hiesse einen musikalischen Quietismus einführen, der dem Sinn der Kunst widerstrebt. Alles Dichten, Musiciren, Predigen, Schriftstellern muss nach einem Schleiermacherschen Princip, dem er sein ganzes Leben und Wirken unterordnete, etwas Casuelles und Gelegenheitliches haben; so auch die Kirchenmusik. Danach hat dieselbe eine Menge Phasen mit der weltlichen Musik gemein, die durchaus nicht, nach der Thibautschen Definition, rein der Frömmigkeit gewidmet sein können.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin.

Königliche Oper.

Wilhelm von Oranien, Text v. Fr. Förster, Musik v. Carl Eckert.

(Schluss.)

Später finden wir den verwundeten Oranien in einer spärlich erleuchteten Zelle unter der Pflege der Prophetin. Wir vermuthen, dass sie die Stelle eines Priesters vertritt. Aus dem Vorangegangenen darf man durchaus nicht schliessen, dass sie den Prinzen liebt. Wie ganz anders verwandelt sich z. B. bei Schiller das prophetische Element in dem Character der Jungfrau von Orleans in das weltliche um! Ein so wichtiger Abschnitt musste scenisch vorbereitet werden. Die Anna de Howe ist als Prophetin (denn den idealen Standpunkt müssen wir entschieden festhalten) gar nicht fähig zu lieben. Nachdem sie nun aber auf den Boden der weltlichen Romantik getreten, war hier auch dem Character das eigentliche dramatische Pathos zu geben; sie musste mithandeln, thatsächlich eingreifen, vor Allem aber die historischen Collisionen durch die Gewalt ihrer neuen Erscheinung vollkommen umgestalten. Dazu wäre nothwendig gewesen, dass schon lange vorher jene Metamorphose ihres Characters statt gefunden. Der Schluss ist übrigens trotz dem richtig. Beide, Oranien und sie fallen, warum, weiss man nicht.

Was nun die Musik anlangt, so wollen wir nur den Eindruck derselben geben, so lange uns ein Einblick in die Partitur nicht gestattet ist. Wir sprechen unser Urtheil bestimmt aus über dasjenige was auf der Hand liegt. Der Componist documentirt in dem Werke durchaus keine Originalität. Er lehnt sich zuweilen auf eine das musikalische Gedächtniss des Hörers überraschende Weise an Meyerbeer, Rossini (Tell) und etwas an Spontini an. Ueberall aber müssen wir das Streben, sich von der oberflächlichen Sinnlichkeit der Italiener und Franzosen fern zu halten, rühmend anerkennen. Der Componist hat durchaus Edles leisten wollen. So oft sich ihm Gelegenheit darbot, die Grenze desselben zu überschreiten, hat er es vermieden, so dass auf die Weise das Werk von Anfang bis zu Ende ein ernstes Gepräge trägt. Geschickt und vertraut mit den Effecten der dramatischen Instrumentation, der Orchestrirung (wenn auch hier nicht selbstständig, sondern stets nach Vorbildern sich richtend) hat er ein Werk geschaffen, das nach dieser Seite hin viel bedeutender erscheint, als fast alle fremdländischen Opern. Was aber wiederum den Italienern insbesondere eigen ist, die Genialität der Melodie, fehlt durchgängig. Der Geusenchor ist characteristisch und bezeichnet sehr gut die dramatische Situation, das Duett zwischen Oranien und Egmont ist dramatisch kräftig und wirksam, die Arien der Anna und der Margarethe sind edel, aber gemacht, meist ohne Abrundung, ein Volkstanz ist zeitgemäss und graziös; aber nichts in dem Werke imponirt durch seine Ursprünglichkeit. Zu den vielfachen Anklängen an Meyerbeer gab, (das möchten wir dem Componisten fast zur Entschuldigung sagen) der Text Veranlassung, bei dessen Bearbeitung der Dichter, wie es scheint, die Hugenotten zur Seite gehabt hat. Die Ausstattung war übrigens vortrefflich, wie sich denn überhaupt Herr v. Küstner, seit Einführung der letzten drei neuen Opern, ganz wesentlich um diesen Theil seiner Verwaltung gekümmert hat. Zweckmässigkeit, Glanz, geschmackvolle Scenirung treten dem Zuschauer sichtlich entgegen. Auch die Besetzung der Rollen durch unsere besten Künstler verschaffte dem Werke gebührende Anerkennung. Herr Mantius sang den Oranien, Herr Böttieher den Egmont, Herr Zschiesche den Granvella, Fräulein Marx die Margarethe, Fräulein Tuczek die Anna de Howe, Fräulein Bexendorf einen Pagen.

Cosi fan tutte oder: So machen es Alle, neu bearbeitet, ging zum ersten Male am 15ten December in Scene. Wer würde sich nicht freuen, den grossen Mozart, in welchem Werke es immer sein mag, zu begrüssen. Cosi fan tutte ist seit beinahe funfzehn Jahren nicht auf der Bühne gewesen. Wir halten es für ein Verdienst, dieses Werk dem Publicum von Neuem vorgeführt zu haben. Dass es so lange geruht hat, daran mag wohl das Sujet Schuld sein, dessen Interesse von Haus aus durch sociale Zeitverhältnisse bedingt ist. Wir wissen nicht, in wie fern die neue Bearbeitung den ursprünglichen Character aufgegeben hat. Jedenfalls aber ist nicht viel verändert worden, da die Musik in ihrer ursprünglichen Form geblieben ist. Man hat das Terrain der Handlung nach Andalusien verlegt, die Namen der agirenden Personen ins Spanische übertragen, und dadurch dem Ganzen einen romantischen Anstrich des vorigen Jahrhunderts gegeben. Die Wirkung dieses Werks auf das zahlreich versammelte Publicum war elektrisch, mochte es sein, dass man in der Darstellung desselben einem vielgeliebten alten Freunde begegnete, mochte die an und für sich unübertreffliche Musik hiezu das Ihrige beigetragen haben. In der That war aber auch die Aufführung ausserordentlich gelungen. Herr Kapellmeister Taubert, dessen musikalisches Talent und gediegene Bildung eben so wie sein ausgezeichnetes Geschick in der Direction nicht genug zu rühmen ist, hatte mit grosser Sorgfalt die musikalischen Schönheiten des Werkes an das hellste Licht zu ziehen gewusst und dadurch dem Publicum einen wahrhaften Kunstgenuss bereitet. Fräulein Tuczeck und Fräulein Brexendorf, die beiden geliebten Schwestern, Herr Mantius und Herr Böttcher, die beiden liebenden Offiziere, Herr Zschiesche, der in seiner Komik ausgeprägte Hagestolz, Fräulein Marx, die Kammerzofe in ihren Rollen als Arzt und Notar, Alle waren gleich vortrefflich und ernteten, wie sie es verdienten, vielstimmigen

Beifall. Die Regie verdient auch bei diesem Werke die entschiedenste Anerkennung von Seiten der Kritik. Sie hatte in der Ausstattung Alles aufgeboten, die scenischen Forderungen zu befriedigen. Insbesondere hat sich Herr **Schneider** um diesen Theil der Ausstattung Lob und Dank erworben.

Die Zauberflöte am 26. December. Erneuert mit alten Decorationen, die eine so wesentliche Stelle in der Ausstattung dieser Oper einnehmen! Vielleicht hatte die Regie eine dunkle Ahnung daran, dass es **noch** nicht oder wenigstens unter obwaltenden Verhältnissen nicht Zeit sei, mit der Zauberflöte fast gänzlich verklungene Zaubertöne aus dem Dunkel der Vergessenheit heraufzuzaubern. Ach, der grosse, musikalische Volksdichter, was würde er wohl sagen, wenn er Anno 1846 das brillante Opernhaus sähe und **seine** Oper hörte! Transpositionen (die Königin der Nacht um eine Terz), zwei Rollen durch **eine** Künstlerin vertreten u. dgl. m.! Die strenge Kritik wirft über die Aufführung gern einen Schleier. Eigentlich ist es ohnehin Papageno's Sache, über seine Verwandtschaft sich auszulassen. Vielleicht thut er es im Feuilleton. *Dr. L.*

Das Gastspiel der Mad. **Viardot Garcia** ward am ersten Januar auf der Bühne des Opernhauses mit Rossini's Barbier von Sevilla eröffnet. Wenn uns bisher von der berühmten Sängerin ein Cyclus von Rollen in **italiänischer** Sprache vorgeführt worden war, beginnt mit der Parthie des Rossini eine ebenso glänzende und in musikalischer Hinsicht gehaltreichere in **deutscher** Sprache. Die Sängerin war der Rolle sprachlich durchaus gewachsen, eine etwas fremdartige Färbung des Ganzen abgerechnet, überraschte uns die höchste, unsere deutschen Sänger übertreffende Deutlichkeit der Aussprache, und in gleicher Art wurden alle die Schwierigkeiten besiegt, welche durch die lähmende Beigabe des deutschen schwerfälligeren Textes entstanden waren. Kecker Muthwillen, Caprice, Uebermuth beseelten das Spiel der geistreichen Frau, während ihr reicher Fond musikalischer Wissenschaft und mechanischer Hülfsmittel, die unglaublichsten Wunder der Gesangskunst producirte. In der Scene am Clavier legte sie zwei Mazurs von F. Chopin ein, die sie mit spanischem untergelegtem Text für eine Singstimme selbst arrangirt hatte. Namentlich sprach der Zweite bekanntere in *Bdur* (der Erste *Fmoll*, eigentlich *Fis moll*) die Versammlung bis zum Da capo Ruf an. Die Rolle des Barbiers befand sich in den Händen des Herrn **Krause**, der selbige musikalisch sicher, aber trocken und zu pedantisch darstellte. Herr **Mantius**, als Almaviva, kann durch seelenvolle Weichheit uns nicht den Mangel an Fertigkeit in Passagen ersetzen. Herr **Blume**, als Bartolo, wirkt nur noch als Schauspieler und Herr **Schneider** konnte eben auch nur durch Spiel und Maske seiner Rolle das attische Salz verleihen. Das Haus war bei den hohen Preisen bis auf den letzten Platz gefüllt. *E. K.*

Italienische Oper.

Die italienische Oper brachte am 13. December die **Gazza ladra** (diebische Elster) von Rossini zum ersten Male auf das Repertoir, ein Werk, welches wegen der Dürftigkeit seines dichterischen Gehalts dauernd nur dann fesseln kann, wenn es bis in seine einzelnen Theile hinein ganz vorzüglich ausgeführt wird. Darf man nun auch das gegenwärtige Personal der Oper im Ganzen ein recht Gutes nennen, so ist es doch nicht vorzüglich, und nur in diesem Falle interessirt sich der feine musikalische Sinn der Berliner für das ausländische Institut. Bei der gegenwärtigen Direction, sie müsste denn ihre Maassregeln entschieden ändern, ist die Herbeischaffung eines durch und durch gediegenen Personals *nicht* zu erwarten. Vor Allem aber müsste der *deutsch-italienische* Opernchor vollständig umgeschaffen werden. Verlangen wir *von ihm* auch nicht, was von einem deutschen *Chor zu erwarten ist*, da der italienische Componist ihn meistens *nicht berücksichtigt*, so muss er musikalisch doch auf einer solchen Höhe stehen, dass er nicht Gelächter erregt. Dies ist aber meistens der Fall; die Illusion einer vorangegangenen, vielleicht ganz gut ausgeführten Sololeistung wird gestört, und eine gestörte Illusion hat bei uns Deutschen ein schweres Gewicht. Die Prima donna Sgra. **Fodor** ist eine ganz treffliche Sängerin; ihre Stimme hat eine jungfräuliche Frische und Lieblichkeit, ihre Schule ist sehr correct und weicht in jeder Beziehung von dem Carricatur-Styl der meisten italienischen Sänger heutiger Zeit ab. Dramatisches Geschick fehlt fast gänzlich. Darnach ist ihre Auffassung der Ninetta in der gedachten Oper zu beurtheilen. Sgr. **Labocetta**, ein frischer, umfangreicher Tenor, von schöner Farbe, zwar kraftlos, aber geschickt in der Coloratur, nüancirt in der Melodie, ohne hervorstechende Eigenschaften im Spiel, sang den Gianetto. Sgr. **Pignoli**, ein ganz ehrenwerther Bariton, nicht ohne Gaben auch für die Darstellung, von kräftiger Stimme, die nur zu oft Kehltöne bildet, hatte die Partie des Fernando. Sgr. **Galli**, der Buffo der Oper geniesst im Auslande eines bedeutenden Rufes. Er denkt über seine Rollen nach, berechnet die komischen Wirkungen, hat eine volle, aber nicht ansprechende Stimme, ist jedoch ein so beachtenswerther Künstler, dass er niemals in seiner Leistung verletzen wird. Er sang den Podesta. Sgra. **Immoda**, (Pippo) eine Contraaltistin hat einzelne recht gute Töne im untern Altregister, weiter hinauf wird die Stimme kreischend, ist aber sonst ganz brauchbar. Damit ist das Repertoir erschöpft; die übrigen Mitglieder sind ohne Bedeutung. Fleiss und vor Allem ästhetischer Sinn im Einüben der Oper wird im Stande sein, ihr, so wie sie jetzt beschaffen ist, in den Augen des Publicums gebührende Achtung zu erhalten. Namentlich erwarten wir von dem Einflusse des jetzigen Kapellmeisters, Herrn **Leon St. Lubin** das Erfreulichste. Früher dirigirten fast immer untüchtige Musiker aus Italien das Institut. Herr St. Lubin ist ein ausgezeichneter Künstler und besitzt jedenfalls die musikalischen Fähigkeiten zur Direction der Oper. Mögen ihm auch andere kunstgeübte Kräfte im Regisseur und Chordirector zur Seite stehen.

Linda von Chamouny am 28. December, eine hier beliebte Oper Donizettis, nach der Anzahl der Darstellungen zu schliessen, welche sie im vergangenen Jahre erfahren hatte. Auch diesmal wurde sie mit vielem Beifall aufgenommen. Vor Allen verdienen Sgra. **Fodor** als Linda und Sgr. **Labocetta** als Graf, die rühmlichste Anerkennung, zwei Stimmen, die in der That zu den Seltenheiten gehören, so wohl was den Ton als was die Bildung anlangt. Beide Töne sind von einem bezaubernden Schmelz. Auch Sgr. **Pignoli** ist als Pächter ganz lobenswerth, während die anmuthige Rolle des Pierotto nur mangelhaft vertreten wird. Jedenfalls verdienen die Leistungen der italienischen Oper gegenwärtig eine grössere Beachtung hinsichtlich einzelner ausgezeichneter Gesangsleistungen, als sie ihr bis jetzt in dieser Saison zu Theil geworden sind. *Dr. L.*

Concerte.

Singakademie. Am 9. December. Musikaufführung von Eleven der Königlichen Akademie der Künste.

Hauptzweck der Aufführung war, **drei** nach **einem** gegebenen Text bearbeitete geistliche Motetten zu Gehör zu bringen. Die Einrichtung, **alljährlich** dergleichen Compositionsaufgaben zu stellen, verdient jedenfalls als eine die Ausbildung der Eleven fördernde, höchste Anerkennung. Einerseits werden die jungen Componisten dadurch zu erhöhter Thatkraft angespornt, andererseits erhalten sie durch die Ausführung der Werke die beste Gelegenheit, deren Wirkung zu erproben; eine Nothwendigkeit für sie, da sich bekanntlich Vieles auf dem Papier und im Zimmer ganz anders gestaltet als beim Vortrage durch Sänger und

Instrumentalisten im grossen Raum. Damit indessen der zuletzt angedeutete Zweck nicht verfehlt erscheine, wäre es (beiläufig bemerkt) wohl wünschenswerth, dass nur erprobte Kräfte zu den betreffenden Aufführungen verwendet würden. Welchen Standpunkt die Kritik aufstrebenden Kunstjüngern und ihren Leistungen gegenüber einzunehmen hat, bedarf keiner weitläufigen Erörterung. Sie wird hier nicht mit demselben Maassstab messen, den sie an Werke gereifter Künstler legt, nicht Originalität der Erfindung, ausgeprägte Selbstständigkeit des Styls u. s. w. beanspruchen, sondern lediglich ihr Augenmerk auf den Grad erworbener technischer Gewandtheit, auf die Art und Weise der Benutzung und Durchführung der gewählten Themen und Motiven, sondern auf die Beherrschung der musikalischen Formen und des Ausdrucks zu richten haben, hiernach ihr Urtheil fällen und ihre Schlüsse auf grösseres oder geringeres vorhandenes Talent ziehen. Doch zur Sache!

Von den drei zur Ausführung gelangten Motetten muss die von Carl Stein nach den eben aufgestellten Prinzipien als die gelungenste erkannt werden; sie zeichnet sich ebensowohl durch schwungvolle, feurige Auffassung und geschickte Benutzung der Hauptgedanken als durch abgerundete, die Theile geschickt zu einem Ganzen verbindende Form und wirksame Instrumentirung aus, Eigenschaften, die den Totaleindruck der Arbeit, als einen durchaus befriedigenden erscheinen lassen. Die beiden anderen Bearbeiter haben theils durch zu breite Ausspannung der einzelnen Sätze theils im Wortausdruck gefehlt, so dass sich das Ganze, trotz vieler gelungener Züge, in der Wirkung abschwächt. Als anerkennenswerthe Momente heben wir in der Nesslerschen Arbeit den ersten, recht kräftig aufgefassten Chor und in der Motette von Billert die den geschickten Contrapunktisten bekundenden, Schluss-Fuge hervor. Combinations-Talent leuchtet auch aus den zuletzt besprochenen beiden Werken hervor; mögen die Verfasser derselben den breiten Pfad der Kunst zu verfolgen nicht müde werden. Beharrlichkeit führt zum Ziel!

Zwei zwischen den Motetten ausgeführte Instrumental-Compositionen, ein Andante für Orchester von G. Apfelstädt sowie ein Trauer-Marsch von M. Fleischer liessen ebenfalls sehr glückliche Anlagen für Composition erkennen.

J. W.

Concert von Hieronymus Truhn.

Am 19ten December hatte der genannte Componist im Concertsaale des hiesigen Schauspielhauses, unter Mitwirkung der Wieprechtschen Kapelle, des Cäcilienvereines, des Herrn Zschiesche und Kraus, wie der Damen Viardot-Garcia und de Mendi, nebst des Violinvirtuosen Ernst ein grosses Instrumental- und Vocalconcert veranstaltet, das durch Zusammensetzung der Musikstücke, wie durch die auftretenden Künstler, ein Mittelpunkt für die Reunion der eleganten musikalischen Welt in der diesjährigen Saison geworden war. Von des Concertgebers eigener Feder waren zwei kleinere Werke und eine Composition grösseren Umfanges zur Aufführung gekommen. Von den kleineren Beiden blieb des Knaben Berglied mit Hornbegleitung, eine bereits gedruckte lyrische Piece voll Feuer und Energie, wegen plötzlicher Krankheit des Herrn Krause fort, während Madame Viardot durch den Vortrag der anderen: Giorgetta, Ballade für Mezzosopran, ihr selbst zugeeignet, nicht allein ihre eminente Gesangsfertigkeit, sondern auch die Fähigkeit des Componisten für dieselbe technisch gewandt zu schreiben, beurkundete. Das grössere Werk, eine Art Cantate, bestand in der Götheschen Ballade, „der Gott und die Bajadere," für Soli, Chor und Orchester aufgefasst. Mängel in der Ausführung, namentlich Flauheit des Männerchores liessen Manches unklar in dem Werke erscheinen und die Instrumentation auf Kosten der Singstimmen hervortreten, was sich unter anderen Umständen in richtigem Verhältnisse eingefugt hätte. Abgesehen von allem Beiwerk, stellen wir das Werk in musikalischer Hinsicht über Davids Wüste. Truhn hat aus dem Texte entwickelt, was der Musiker darin für seine Kunst fand, daraus entstand eine Breite der Schilderung, die mit dem dramatisch Wenigen der Göthischen Worte in einem gewissen Missverhältnisse steht, das vielleicht durch Kunst des Vortrages ausgeglichen werden kann. Das Werk ist reich aber nicht verschwenderisch instrumentirt, der Componist kennt die Aesthetik der Instrumentation, das Alphabet derselben für Ausdruck des menschlichen Innern, deshalb sehen und hören wir ihn sich mit technischer Sicherheit der geeigneten Mittel bedienen, um seine und des Dichters Ideen auszudrücken. Hätte er mehr Einschnitte, eine schärfere Interpunction gewählt, mehr die Individuen isolirt auf der Folie der Chorgesänge; er wäre populärer geworden. Er strebe danach — sein Talent giebt ihm die Mission, Grösseres zu leisten. Madame Viardot sang mit ihrer Cousine Antonie de Mendi, ein Duo aus Semiramide von Rossini, mit der Vollendung und gemüthlichen Haltung, die nur in einem Ensemble zwischen Lehrerin und Schülerin liegen kann. Reizende spanische Nationallieder, wie von zwei muthwilligen Freundinnen vorgetragen, reizten das entzückte Publicum zum Dacaporufen. Eine Arie von Marliani von Fräulein de Mendi und die von Meyerbeer instrumentirte Arie aus Rinaldo von Händel durch Madame Viardot, liessen uns die Damen einzeln bewundern. Die erstgenannte junge Sängerin, zeigt schon jetzt die Spuren einstiger Grösse, der wir bei ganz entwickeltem und wohlgeschultem Organ, nebst geübter Aussprache, noch mehr Charakter wünschen wollen. Ein edles Gehör mit goldreiner Intonation und vieler Fertigkeit zeichnen sie schon jetzt aus. Ausser seiner berühmten Elegie und einer der kleinen Compositionen von ihm selbst und Stephen Heller, spielte Ernst noch Feuillet d'Album, eine Transscription einer der 25 Etüden von Heller. Der Virtuose ist, wie uns scheint, seit wir ihn zum Letztenmale gehört, noch mächtiger an Intensität seines Tones geworden. Die Innigkeit seines Bogens, die edle Klarheit im Sturme der Leidenschaft charakterisiren ihn als ächt deutschen Künstler, dem aber die Zerrissenheit Byronscher Poesie leider nicht fremd geblieben ist. Eingeleitet wurde das Concert im ersten Theile durch die Ouverture zu den Ruinen von Athen, einer weniger bedeutenden Arbeit Beethovens und darauf folgender Hymne von Felix Mendelssohn-Bartholdy, im zweiten durch das schöne Duett aus Jessonda zwischen Dandau und Nadori, von den Herren Zschiesche und Kraus mit regem Leben und Sicherheit vorgetragen. — Das Concert machte durch sehr zahlreichen Besuch eine Ausnahme von den Concerten dieses Winters.

E. K.

Correspondenz.

Stuttgart, im December 1846.

Wenn auch die musikalischen Leistungen Stuttgarts vielleicht geringer sind, als sich von einer doch bereits nicht mehr unbedeutenden Stadt erwarten liesse, so hoffen wir doch, dieselben werden dem musikalischen Leser nicht so ganz uninteressant sein, um nicht von Zeit zu Zeit einen kleinen Bericht darüber vernehmen zu wollen. Seit der Eröffnung unseres neuen Theaters zumal ist Einiges vorgefallen, was wohl der Erwähnung werth sein möchte. Am 26. August wurde zur Einweihung dieses Theaters, mit dessen Bauart übrigens das Publicum in vielen Punkten gar nicht zufrieden ist, die von Dingelstedt gedichtete, von Lindpaintner componirte Festoper „Lichtenstein", deren

Sujet aus der würtembergischen Geschichte genommen und nach W. Hauff bearbeitet ist, auf die Bühne gebracht. Aber weder die Bearbeitung des Textes, noch die Musik war geeignet, den Patriotismus des Publicums anzuregen, und so brachte es die Oper, trotz der grossen Sorgfalt, welche auf ihre Ausstattung und Darstellung verwendet war, bloss zu einer oder höchstens zwei Wiederholungen. Einige Wochen später ging, zur Feier des Einzugs des Kronprinzen mit seiner Gemahlin, der „Feensee" von Auber in wahrhaft glänzender Ausstattung über die Bühne. Sonst bewegt sich das Repertoir der Oper, für das man von dem neuen Intendanten, Baron v. Gall, eine wesentliche Verbesserung erwartet hatte, in der allergewöhnlichsten Sphäre von beinahe bloss ausländischen Opern — es sei denn, dass man etwa Verdi's Nebucadnezar oder Balfe's Haimonskinder nicht zum Allergewöhnlichsten rechnen wollte, weil diese Opern in Deutschland nur auf wenigen Bühnen Eingang gefunden haben. Was übrigens die Kräfte der Oper anbelangt, so sind sie, wenn auch nicht in allen Theilen befriedigend, so doch in Manchem mehr als gewöhnlich gut. Mad. Palm-Spatzer, in Berlin wohl bekannt, ist für den Winter als erste Sängerin engagirt, wird aber das lebenslängliche Engagement, das sie wünscht, doch schwerlich erhalten! Frl. Waldhauser ist eine sehr talentvolle junge Sängerin, der freilich immer noch Vieles an sich zu thun übrig bleibt. Frl. Basse, mit herrlicher Altstimme, als Kirchensängerin vortrefflich, ist auf der Bühne nicht in ihrer rechten Sphäre. Unter den Sängern ist Pischek weltbekannt, Rauscher, obgleich schon etwas ausgesungen, doch immer noch ein Tenor, der jetzt von Wenigen übertroffen wird. Mitte September gab Jenny Lind 6 Gastrollen. Leider bekamen wir aus Schuld des in den höchsten Kreisen herrschenden Geschmacks auch durch diese Sängerin keine klassische Oper zu hören, so sehr auch sie selbst und das Publicum es wünschten. Sie sang in: Nachtwandlerin, Norma, Regiments-Tochter und Lucia je einmal, an den zwei letzten Abenden einzelne Scenen und Akte aus denselben Opern und schwedische Lieder. Der Beifall war auch hier ausserordentlich, aber die doppelt erhöhten Preise für Stuttgart doch so empfindlich, dass das Haus nicht jedesmal gefüllt war. Ueber die Leistungen von Jenny Lind jetzt noch in einem Berliner Blatt ein Urtheil abzugeben, das hiesse recht eigentlich „Sand nach Berlin tragen"; daher nur soviel, dass sie dem Referenten in Norma, worin er sie schon früher gehört, an Kraft der Stimme und Leidenschaftlichkeit der Darstellung zugenommen zu haben schien, und dass er auf's Freudigste überrascht war, dieselbe Sängerin auch in einem so ganz andern Genre, wie das der Regiments-Tochter ist, so vortrefflich zu finden. Kurz vor Jenny Lind gab Frl. Kühn aus Cassel die Rolle der Norma, fiel aber so sehr damit durch, dass an ein weiteres Gastspiel nicht zu denken war. — Das Einzige von Bedeutung, was uns ausser der Oper geboten wird, sind die Abonnements-Concerte der Hofkapelle. Neben Productionen Einzelner wird in denselben in der Regel eine Beethoven'sche oder zuweilen Mozart'sche Sinfonie gegeben, deren Ausführung gewöhnlich recht gut ist; seltener sind Aufführungen grösserer Vokalsachen, besonders geistlicher Musik, für die überhaupt noch wenig bei uns gesorgt ist. Die Quartettsoiréen, welche im vorigen Winter zum erstenmal veranstaltet waren und grossen Anklang fanden, werden hoffentlich in diesem Winter fortgesetzt werden. Von Concerten fremder Künstler hat wunderbar genug bis jetzt nur eins stattgefunden, das des Pianisten Schad (aus Paris, wie er schreibt, übrigens ein guter Deutscher!). Er prätendirte, neben Liszt als erster Clavierspieler seiner Zeit gestellt zu werden; man schien aber hier nicht sehr geneigt, ihm diese Ehre zu Theil werden zu lassen. Wenn uns diesen Winter keine anderen musikalischen Genüsse entgehen, als Concerte solcher Virtuosen, so können wir uns am Ende schon trösten!

Dr. . . . . . t.

Rom im December 1848.

Mit dem Ende des Novembers wurden wegen des herangekommenen Advents die hiesigen Theater geschlossen und alle öffentlichen und Privatfestlichkeiten um so strenger eingestellt, als dieses Jahr ein „*Invito sacro con indulgenza plenaria in forma di Guibileo*" ausgeschrieben war, was viele vergnügungssüchtige Fremde entweder noch gar nicht in die heilige Stadt zu kommen, oder von hier aus nach dem bewegteren Neapel überzusiedeln mit veranlasste. Die Opern-Vorstellungen wurden am 28. September in dem teatro Argentino mit der in Deutschland bereits bekannten und besprochenen Oper Sappho von Paccini begonnen; aber dieses Werk erlitt schon bei der erstmaligen Aufführung ein gelindes Fiasco, woran allerdings mehr die mangelhaften Gesangskräfte als die eben nicht gerade ausgezeichnete Musik Schuld war. Bei den späteren Vorstellungen konnte diese Oper nur theilweise gegeben werden. Glücklicherweise traf bald nach Eröffnung der Argentina die hochgefeierte Fanny Elsler ein und ersetzte den Römern durch ihre bewundernswürdigen Leistungen, so viel als möglich den empfindlichen Verlust einer guten Oper. Am 25. October ward zum Erstenmale Argia, Musik von Corbi, Libretto von Checchetelli gegeben, die das Publicum eben so wenig erbaute als dies mit der Sappho des Paccini der Fall war. Das Libretto besitzt indessen manches Anerkennenswerthe, um so mehr, da es das erste musikalische Drama des sonst nicht unvortheilhaft bekannten Dichters ist. Was die Musik betrifft so müssen wir eine gewisse Gewandheit in der Instrumentation und jenes unläugbare Talent der italienischen Componisten loben, durch ein gut angebrachtes, wiewohl nicht immer charakteristisches Accompagnement des Orchesters die Stimmen der Sänger zu unterstützen. Unglüklicherweise ist das Orchester der Argentina weniger ausgezeichnet als in den meisten Theatern der anderen italienischen Städte. Mehrere schöne Intentionen des Componisten blieben fast unbeachtet, namentlich einige Violin-Passagen. Das Violin Quartet ward im Allgemeinen gut ausgeführt, die frappanten Preludien des zweiten Aktes, welche das melodische Gemurmel einer leicht bewegten See ausdrücken, verdienten alles Lob. Die fast beständige Anwendung der Metall-Instrumente, sogar bei gewöhnlichen Recitativen, ist heut zu Tage ein zu allgemeiner Fehler, als dass nicht ebenfalls Herr Corbi hätte in denselben verfallen sollen. Besondere Melodien von Ausdruck und Originalität kommen in dieser Oper nicht vor, aber die Chöre sind ansprechend und die Stimmen effectvoll vertheilt, nach Verdi's bekannter Manier. Die ganze „Argia" kann bei alle dem als kein schlechter Erstlings-Versuch betrachtet werden, und der Styl des Componisten lässt auf spätere gehaltvollere Schöpfungen hoffen. Das Werk wurde 8 mal wiederholt. Späterhin, gegen die Hälfte des November wurden die Sappho und die Argia bei Seite gelegt und einzelne Akte der Norma und der Gemma di Vergi, jedoch keinesweges mit grösserem Glücke aufgeführt. Fanny Elsler reiste etwa um diese Zeit ab, und eine zweite Tanz-Celebrität, Fräulein Lucile Grahn, eine jugendliche Dänin, erfreute mehrfach das Publicum der Argentina. Man kann sagen, dass während dieser Saison das Ballet die Oper besiegt, und einzig und allein die Casse der Argentina gerettet hat.

Im teatro Valle gab man bis Ende November, classische italienische Tragödien, unclassische Uebersetzungen französischer Melodramen und Lustspiele aus beiden Sprachen. Vom ganzen Personale war Niemand besonders ausgezeichnet als die erste Dame, Fräulein Carolina Santoni, welche sämmtliche Eigenschaften einer unübertrefflichen Schauspielerin, mit der bezauberndsten persönlichen Schönheit vereinigt, und deren entzückendes Spiel in allen Arten des Schauspiels nur durch ihre unbeschreibliche Liebenswürdigkeit übertroffen wird.

Um nichts zu verschweigen wird die Truppe nach ihrer Zurückkunft von Livorno, ein Lustspiel von dem Schreiber Dieses,

im Deutschen „die Badekur" betitelt, in Scene nehmen, natürlich in italienischer Uebersetzung. Ob der deutsche Dichter seiner Zeit in Rom ausgepfiffen wird oder nicht, werde ich Ihnen mit derselben Offenheit berichten.

Ich gehe zu einer anderen Musikbesprechung, welche lediglich in der heiligen Stadt einheimisch ist, über. Es sind dies die Vespern, welche gegen Ende des October in der Capelle des Quirinalischen Pallastes, in Gegenwart Seiner Heiligkeit, des unsterblichen Pius IX, durch die päpstlichen Sänger ausgeführt werden. Die Vokalmusik des päpstlichen Chors ist einzig und unübertroffen in der Welt. In einem späteren Berichte werde ich diesen wichtigen Gegenstand ganz besonders besprechen. Für diesmal erwähne ich nur, dass bei diesen Gesängen durchaus keine Instrumental-Musik begleitet, und dass auf Befehl des regierenden, menschenfreundlichen Herrschers für spätere Zeiten die Castraten unersetzt bleiben sollen, wodurch beiläufig gesagt, alsdann ein blosser Männergesang um sehr Vieles monotoner lauten dürfte.

Der Pole V. Gabryel, bekannt durch seine schönen Romanzen, ist mit einer grösseren Messe für Seine Heiligkeit den Papst beschäftigt. Er studirt zugleich und bemüht sich um Erneuerung und Wiederbelebung jener religiösen Musik, welche der Schule des Pergolese, Palestrina, Allegri, mit einem Worte der älteren Italiener angehört, und die in Deutschland durch die Compositionen von Händel, Haydn, Mozart und ganz in letzter Zeit durch Mendelsohn, welche herrlichen Meister eine ganz andere Richtung genommen haben, zum Theil verdrängt sind. Die alten Italiener arbeiteten immer mit mehreren reellen Parthieen, so dass in einem Stücke, welches zu 16 Stimmen geschrieben war, jede einzelne der 16 Stimmen einen separaten oder reellen Gesang ausführte, ohne sich gegenseitig zu accompagniren; während bei den älteren Deutschen Meistern, gewisse Stimmen die Melodie sangen, und die anderen Stimmen ganz einfach die Begleitung abgaben*). Die unerschöpflichen Schätze des Archivs der sixtinischen Capelle — die freilich nur den Bestempfohlenen zugänglich sind — unterstützen die gründlichen Studien des eifrigen talentvollen Componisten.

Ein Herr Lade, vom Rheine, soll sich ebenfalls mit ernsten Studien in den hiesigen musikalischen Archiven beschäftigen und mehrere Compositionen in Arbeit haben. Mercadante in Neapel hat eine Oper dieses jungen Mannes für höchst genial erklärt, soll jedoch von deren *mise en scene* abgerathen haben, da das Werk zu wenig dem neueren Geschmacke huldige, und eben so tief als schwierig componirt sei.

Lade wird als ein ausgezeichneter Theoretiker, namentlich des Piano-Forte bezeichnet.

Der Cavaliere Landsberg, der Lieblings-Lehrer der englischen Lords soll auch diesen Winter seine glänzenden Akademien wie gewöhnlich veranstalten, und in seinen Salons die ersten Kunstcelebritäten und die beste Gesellschaft versammeln.

Schön immerhin, dass deutsche Bemühungen und deutsches Talent im Auslande solche Auszeichnung erlangen.

Die bevorstehende Musik-Saison verspricht im Allgemeinen sehr brillant zu werden, denn abgesehen von mehreren bereits eingetroffenen ausgezeichneten Dilettanten, sind auch Herr und Madame Oury aus London angekommen, und beabsichtigen grössere und gewiss höchst genussreiche Concerte zu geben.

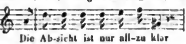
Das Clavir-Spiel der Madame Oury soll eben so vortrefflich sein, als das Violin-Spiel des Herrn Professors.

Das Publicum des Salons der Fürstin Doria war von den Kunstleistungen der berühmten brittischen Künstler im höchsten Grade entzückt. *Georg Römer.*

*) Unser Correspondent scheint mit der Stimmführung der deutschen Meister nicht ganz genau bekannt zu sein. D. R.

Feuilleton.

Berlin. Die Zauberflöte! Papageno-Rondo! — und Beide in einer Woche? ich glaube man will mir schmeicheln.



singt mein Freund, der Prinz Tamino, musikal. Hoheit.

Nun „die Absicht" (mich, Papageno, selbst zur Zauberflöte einzuladen) „ ist edel, und lauter und rein"; — jedoch die Ausführung. — Ich, für mein armes Theil, würde mich mit der schmeichelhaften „Absicht" begnügen und eine beispiellos dankbare Nachsicht üben, denn ich bin bekanntlich der gutmüthigste Optimist unter allen Creaturen, die Mozart je in Musik gesetzt; — allein Kritik und Publicum! — Seit Papageno unter die verd...... Recensenten gegangen, hat er schon ein gut Theil seiner friedlichen Genügsamkeit und sinnigen Heiterkeit eingebüsst, seine weichen, zarten und glänzenden Federn kehren sich um, und kehren stechend die Spitzen nach aussen. Er wird noch ganz zum Menschen gemacht werden, — es ist schrecklich. Armer Papageno! Es war zum erstenmal, dass die Zauberflöte meines grossen Meisters Amadeus im neuen Opernhause, d. h. in dem von Anno 1844 ertönte; über zwei Jahre hatte sie pausirt. Man hätte sie sollen weiter pausiren lassen. —

Tamino! aller Respect, und man findet zur Zeit schwerlich einen bessern in Deutschland; allein er ist doch nicht mehr der Alte, obwohl er vor zehn Jahren jünger. Ach, dass alle Tamino's alt werden müssen, und nur der von Mozart in der Partitur ewig jung bleibt! Selbst Papageno könnte darüber melancholisch werden.

Pamina! — ganz allerliebst. Kein Wunder, dass der Prinz durch Feuer und Wasser für sie geht.

Ihre nächtliche Majestät, Paminens Mutter liess ihren Solo-Nachtigallenschlag eine Terze tiefer erschallen. Er klang sehr bescheiden, äusserst nachtigallensteuerpflichtig, und höchst ruhebedürftig. Ob mein Meister bei den Gesängen dieser Königin der Nacht wirklich an Nachtigallenschlag — „der so die Nacht zur Sängerin macht" — dachte, oder ob er durch diese jähen, halsstelen Staccati die Manier der damaligen Castraten, die ihm mit sammt ihrer Manier in tiefster Seele zuwider waren, verspotten wollte — ich weiss es nicht.

Sarastro! — ernst, würdig und brav bis zum zweiten Vers der „heiligen Hallen", die er gar zu sehr mit Noten-Guirlanden auszuschmücken beliebte. —

Monostatos! — sehr schwarz. Ich habe nie etwas Schwärzeres gesehen und gehört; die drei schwarzen Damen waren Engel des Lichts dagegen. Ich habe mich wirklich vor diesem Mohren (in G-dur !) ganz heillos geängstigt, fast mehr als vor dem Publicum. Ach nun komme ich auf mich selbst zu reden. „Was! er wird sich doch nicht selbst recensiren?" — Warum nicht?! Also:

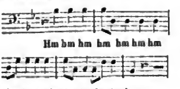
Papageno und Papagena! Nein, ich kann's doch nich über's Herz bringen. Nichts weiter kann ich über uns sagen, als dass wir Beide sehr schüchtern waren — (nämlich am ersten Weihnachtstage) — dass wir uns möglichst zu gefallen bemühten, und hoffentlich eine sehr glückliche Ehe führen werden, wenn meine junge Frau nicht noch einmal die Farbe wechselt, wie in der Oper. Ich will's nur gestehen, dass sie zu Anfang schwarz und ohne Federn war, sich aber gleich in der ersten Scene, wo sie meiner ansichtig wurde, dergestalt in mich verliebt, dass sie Sarastro grossmüthig metamorphosirte und zu meinesgleichen machte.

Von den drei Solopriestern aus Sarastro's Reich gefiel mir der „Sprecher" bei Weitem zumeist; ich wollt' er hätte

mich gesungen! Aber die drei Genien? — Wo stammen die wohl her? Diese vom 25. Dezember 1846. Von Genie? Dann möcht' ich mir lieber alle Federn ausreissen, als mich je ein „Genie" heissen lassen. Stammen sie vom Himmel? Dann bitte ich für mich um Hölle.... ich kann alles ertragen, nur eine detonirende Ewigkeit nicht.

Diesmal haben wir — Prinz Tamino und ich — uns ener „Seid uns zum zweiten Mal willkommen!" gefallen lassen, weil's eben Feiertag, und der Prinz bei Laune war, aber zum dritten Mal sollt' ihr uns nicht willkommen heissen; da sind wir nicht zu Hause.

Chor und Orchester, brav wie immer, sie würden wohl gar nichts zu wünschen übrig gelassen, sondern Vollendetes geleistet haben, wenn Mozart, oder ein anderer guter Musiker dirigirt hätte. Der diesmal fungirende Maëstro schien mir ein wohlwollender, embonpointirter alter Herr, der allen Allegri eine patriarchalische Ruhe, oft einen stoischen Gleichmuth entgegensetzte. Du lieber Gott! Die Oper kommt ja so auch zum Schluss. Die ganze Aufführung war:





Papageno.

— So eben beginnen die Proben von Halevy's trefflichster Oper „die Jüdin", welche bis jetzt auf der K. Bühne noch nicht gegeben worden ist. Mad. Viardot-Garcia giebt die Titelrolle, Herr Kraus den Eleazar, Böttiecher den Cardinal, und Herr von Küstner macht die ruhmwürdigsten Anstrengungen die Oper mit grösstmöglichster Pracht in Scene zu setzen, so dass sie für diesen Carnaval der Lion des Repertoir's werden dürfte.

— Vor wenigen Tagen starb hier der als Musikfreund, und in früherer Zeit als Virtuose auf der Violine bekannte Baurath Moser. Er war befreundet mit Mozart, Beethoven, Rhigini, Hummel, Weber und Himmel, und ein Mäcen vieler lebenden Künstler. Er hinterlässt eine reichhaltige Bibliothek seltener Partituren und Manuscripte berühmter Musiker. Spontini ist durch den Tod seines intimsten Freundes tief gebeugt.

— Ernst hat den Cyclus seiner Concerte in der Königsstadt beschlossen und ist zunächst nach Königsberg abgereist, von dort wird er sich nach Petersburg begeben.

Der tüchtige Pianoforte-Virtuose J. Pacher hat in Dresden am Hofe mit grossem Beifall gespielt und hat eine kostbare Busennadel erhalten.

In Königsberg giebt ein Herr Liebermann aus Wilna Concerte und zwar auf drei Instrumenten: Holzharmonika, Cymbel und Glasharmonika. Was das erste Instrument anlangt, soll Herr Liebermann der erste Lehrer Gusikow's gewesen sein; seine Leistungen finden grossen Beifall. —

In München gab man am 25. December Haydn's Schöpfung unter Mitwirkung des Frl. Jenny Lind; die Sängerin riss Alles zum höchsten Enthusiasmus hin; einen ihr von der Hofcapelle verehrten silbernen Lorbeerkranz, wollte die bescheidene Künstlerin nicht annehmen.

Hamburg. Von Balfe, jenem Opernschreibenden Engländer, der sehr glücklich im Nachahmen des Styles von Donizetti u. Auber ist, gab man hier eine neue Oper „die Zigeunerin." Die Partitur soll der zu den „vier Heimonskindern" desselben Comp. ähnlich, d. h. gefällig und ansprechend sein, ohne auf besondere Originalität und Tiefe Anspruch zu machen. Das Libretto, vom Londner Theater-Director Bunn, ist eine Umarbeitung des Ballets „the Gipsy."

In Brüssel erregt gegenwärtig ein junger Kaufmann: John Duncombe aus Staffordshire, in den musikalischen Zirkeln durch seine auffallend hohe und schöne Tenorstimme viel Aufsehen. Falset, schreibt das „Ecko de Bruxelles", ist ihm ganz unbekannt und das merkwürdig hohe Register (bis *des* der zweigestrichenen Octave) ist von ungemeiner Weichheit und Intensität. Macfarren und Bennet haben für seine Stimme zwei Romanzen (the blind sailor und the lucky escape) componirt, mit denen er überall Enthusiasmus erregt, und alle versammelten Tenoristen zum Schweigen bringt.

In Prag wurde „Czaar und Zimmermann" in böhmischer Sprache aufgeführt.

Beethoven's Violine, mit seinem Siegel, und mit dem, von ihm eigenhändig eingeschnittenen Namenszug; — eine Amati von 1667 — wird zu Huttelsdorf bei Wien vom gegenwärtigen Besitzer feil geboten.

Paris. La damnation de Faust von Hector Berlioz ist im Theater der kom. Oper von etwa 200 Mitwirkenden (Chor und Orchester) unter Leitung des Componisten executirt worden. Die Soli sangen Mad. Duflot-Maillard (eine auch in Berlin sehr vortheilhaft bekannt gewordene, treffliche Sängerin), Hr. Royer, Herrmann Léon, und Henry. Das Werk hat keine theatralische Form, sondern ist als eine freie, weltliche Concert-Cantate zu betrachten, wie desselben Comp. Romeo et Julie (Gade's Comala, Truhn's Mahadöh). Was den Erfolg dieser neuen Faustmusik anlangt, so scheint aus den vielen sich widersprechenden Pariser Referaten soviel zu resultiren, dass er sehr zweifelhaft war, und Berlioz mit dieser neuen Partitur keinen Fortschritt in seiner Entwickelung markirt hat. Berlioz ist ein sehr geistvoller Franzose, aber um die Faustidee des Goethe musikalisch zu durchdringen und zu erschöpfen, dazu gehört noch mehr als französischer Esprit. Das grösste poetische und philosophische Genie Frankreichs Aurora Dudevant (Georg Sand) hat in einer vergleichenden Critik über Faust, Manfred, und Konrad von Mickiewicz bewiesen, dass ihr Verständniss den zweiten Theil des Goetheschen Gedichts wenigstens nicht durchdrungen hat, ihr also auch die Totalität des Werkes nicht klar geworden sein kann.

Es wird später in diesen Blättern auf dies neue Opus von Berlioz des Nähern zurückgekommen werden, sobald es im Druck erschienen sein wird.

Der Herzog von Luynes hat sich an die Spitze einer Subscription gestellt, welche den Zweck hat, alten Künstlern und Literaten, die ohne Hülfsmittel sind, ein anständiges Unterkommen zu bieten; — eine Art Invaliden-Hôtel für Literatur und Kunst.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 2. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 13. Januar 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum $1\frac{1}{2}$ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr., Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr., Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Recensionen.

Guillaume Taubert. Preciosa, solo pour le Piano, dédié à Mlle. la Baronesse C. de Knobelsdorff. oeuvre 71. Pr. 20 Sgr. Berlin chez Trautwein (J. Guttentag).

Eine der reizendsten Arbeiten des bekannten Musikers und Componisten, ein kleines Charactergemälde, pikant, ätherisch, sinnvoll. Taubert hat mit dieser Tondichtung offenbar ein Bild der Preciosa, wie die Legende diese eigenthümlich-nationelle Figur zeichnet, aus innerer Anschauung hinstellen wollen. Er lässt sie zuerst leicht und duftig in anmuthiger Schwebe auftreten, sie lauscht und giebt in wenigen Andeutungen den Grundzug ihres Wesens; dann entfaltet sie sich nach zwei Richtungen hin, und erscheint theils nationell-keck, theils nationell-elegisch. Zwei Motive S. 4. (*G-dur* und *E-moll*) und S. 6. (*E-dur*) enthalten in ihrer Ausführung das ganze Characterbild. Mit welchem Geschick T. diese Motive durchführt, sie in ihren Umkehrungen, zuletzt in traulicher Verschwisterung auftreten lässt und zu einem Ganzen abrundet, braucht bei dem anerkannten Talent des Componisten nicht besonders erwähnt zu werden. Die Arbeit ist originell im besten Sinne des Worts, und als einen empfehlenswerthen Vorzug heben wir nur noch heraus, dass ein Clavierspieler, der selbst nicht auf der höchsten Stufe technischer Vollkommenheit steht, aber die Fähigkeit eines graziösen Vortrags besitzt, sich dies characteristische Rondo ohne viele Mühe aneignen wird.

Theodore Kullak. Rayons et Ombres. Six Pièces caractéristiques. Cahier I.: Sérénade, Marche de nuit, la cloche du soir. Cahier II.: Adieux à la mère, Rêverie, Chant du soir, pour le Piano composées et dédiées à son Excellence Mr. le Comte de Redern. op. 30. Berlin chez T. Trautwein (J. Guttentag). Pr. I. $27\frac{1}{2}$ Sgr. II. 25 Sgr.

Wie in neuerer Zeit die sogenannte beschreibende Poesie einen eigenthümlichen Weg eingeschlagen hat und unter den Dichtern nicht unbedeutende Repräsentanten zählt, so giebt sich diese Seite der Kunst (denn der Geist der Zeit durchdringt alle Künste) auch in der Musik zu erkennen. Fel. David suchte in gesonderten, aber dennoch zusammenhängenden Schilderungen ein Bild des Wüstelebens zu entwerfen. K. characterisirt in den genannten Piecen Naturscenen, wie sie durch die auf dem Titel angegebenen Ueberschriften bedingt sind. In so fern steht dieses Werk mit dem obengenannten in einem innern Zusammenhange; dort führte uns der Componist den Character einer Persönlichkeit vor, hier finden wir die Natur in einzelnen Momenten wiedergegeben. Unser allgemeines Urtheil geht dahin, dass diese „Pièces caractéristiques" auf dem bezeichneten Terrain zu den gelungensten Arbeiten nicht bloss des Componisten, sondern überhaupt gehören. Wir besitzen von Hummel und aus früheren Zeiten von Dussek ähnliche musikalische Bilder, die indess jetzt höchstens einen elementaren, keinen künstlerischen Werth haben. K. steht auf dem heutigen Standpunkt der Kunst, er verwendet die Technik der Gegenwart zu künstlerischen Zwecken, und man kann durchaus nicht sagen, in so hohem Grade er Techniker ist, dass sich in diesem Werke Auswüchse irgend welcher Art vorfinden. Die brillanten, graziösen Zeichnungen, soweit wir sie als Resultat der Technik anzusehen haben, kommen auf sehr geschmackvolle Weise hier zur Anschauung. Das Wesentlichste aber, der schildernde Grundgedanke ist stets eigenthümlich und bezeichnend. Es ist auch nicht eine Nummer, die wir nicht mit Interesse gespielt hätten. Zum näheren Verständniss sind den Piecen französische Verse vorangestellt, die auf den Character der jedesmaligen Schilderung hindeuten.

Theod. Kullak, Trois Mazourkas, la chevaleresque, la sentimentale, la paysanne, pour le Piano, comp. et dédiés à Mlle. Sophie Brunzlow. op. 34. Pr. $17\frac{1}{2}$ Sgr. Berlin chez Schlesinger.

Im Styl der bekannten Chopinschen Arbeiten derselben Gattung, dessenungeachtet selbsständig und in den Themen keinesweges an das Vorbild erinnernd. Zum Tanz eignen sich diese Mazourkas nicht, dazu sind sie als musikalische Miniaturbilder viel zu anziehend und erwecken an und für sich Interesse. Das gilt indess auch nicht von Chopin's Compositionen, sie können aber sehr wohl für den durch

französische Eleganz temperirten Nationalcharacter der Polen musikalische Theilnahme erwecken. So ist ungefähr der Eindruck. Die beiden ersten sind sehr characteristisch, dem dritten fehlt Mannigfaltigkeit in den Themen und modulatorischer Reiz. Dem Clavierspieler bieten sie nicht sonderliche Schwierigkeiten, verdienen daher eine allgemeine Verbreitung. *Dr. L.*

Stephen Heller, Sérénade pour Piano, dédiée à Mdme. Maurice de Vaines. op. 56. Pr. ⅜ Thlr. Berlin chez Schlesinger.

— — Scherzo fantastique pour Piano dédiée à son ami Ch. Hallé. op. 57. Pr. 1⅛ Thlr. Berlin chez Schlesinger.

Steph. Heller gehört zu den geistreichsten unter den jetzt lebenden Piano-Componisten. Man muss sich in seine musikalische Ausdrucksweise hineinarbeiten, um ihn zu verstehen, auch weicht seine Behandlung der Technik des Instruments ganz entschieden von der der meisten Virtuosen ab. Während andre zur Ausprägung eines Gedankens sich der Mannigfaltigkeit und mehrfacher Verdoppelung der Harmonien bedienen, wendet Heller, nach dem entgegengesetzten Extrem hinneigend, gern das unisono des Ausdrucks an und kann, wenn man beim Spiel nicht das richtige, meist sehr schnelle Tempo wählt, monoton in der Wirkung werden. Die Serenade enthält nichts Elegisches oder Sentimentales, wie man vielleicht erwartet; man muss sich eine südländische leidenschaftliche Donna denken, der ein solches Ständchen gebracht wird. Dessen ungeachtet ist der Character getroffen und namentlich wird der Hauptgedanke S. 6. (*Cis-moll*) der hernach in *B-moll* und *Des-dur* wiederkehrt, seinen Eindruck nicht verfehlen. Den Schluss nach *Cis-dur* zu verlegen, ist ein enharmonischer Kniff, der dem nicht geübten Clavierspieler unnütze Schwierigkeiten macht.

Das Scherzo fantastique ist gar zu fantastisch und wird, man mag es anstellen, wie man wolle, eine gewisse Monotonie niemals verdecken können. Doch fehlt es nicht an frapanten und geistreichen Wendungen. Der Wechsel zwischen einem wilden, schnell forteilenden und einem energischen Motive bilden die Grundgedanken der Composition, die musikalisch durchaus regelrecht gearbeitet ist. Nur ein sehr gewiegter Spieler wird im Stande sein, die Intentionen des Componisten wiederzugeben.

Wilhelm Speier, drei Zigeunerlieder von J. N. Vogl (Zigeuner auf dem Friedhof, auf der Heide und Zigeunermusik) für eine Singstimme mit Pianoforte- oder Guitarre-Begleitung, Sr. Durchlaucht dem Fürsten Friedr. Wilh. Constantin zu Hohenzollern zugeeignet. op. 64. Pr. 1 fl. 30 kr. Mainz bei Schott's Söhnen.

Dass der Componist mit seinen Werken Theilnahme bei dem Publicum findet, zeigt die Nummer dieser seiner Arbeit. Und es ist nicht zu leugnen, dass Speier auf dem Gebiete komischer Lieder Characteristisches geschaffen hat. Die Tondichter, welche sich auf diesem Terrain bewegen, haben vor den elegischen einen Vorsprung; nämlich den, dass sie in irgend einer, mehr oder weniger richtigen Weise die Worte des Dichters wiedergeben müssen. Denn ein komisches Lied ist in seiner Wirkung zu sehr durch den Text bedingt; schliesst es sich an denselben nicht an, so verliert es allen und jeden Werth. Die vorliegenden Lieder sind nun keineswegs komisch; aber sie suchen den Inhalt der Worte wiederzugeben. Offenbar lag aber dem Componisten der Ausdruck hier nicht auf der Hand; er ist gesucht und zuweilen ganz unnatürlich in der Melodie; die Melodieführung erscheint oft dramatisch, während eine nationale Characteristik hier an Ort und Stelle gewesen wäre. Uebrigens enthalten die Gedichte durchaus nichts Eigenthümliches. Der Zigeunertanz ist so trivial, dass man ihn ganz gut in jeder Schenke singen und tanzen könnte. Originalität fehlt gänzlich. Die Ausstattung ist geschmackvoll.

J. Eykens, 2me Messe à trois voix avec Accomp. d'Orgue approuvée par S. E. le Cardinal Archevèque de Malines. Op. 22. Mayence chez le fils de Schott. Pr. 2 Fl. 42 Xr. (Partitur und Stimmen.)

Manche Componisten, welche sich nicht mit Erfolg auf dem schwierigen Gebiete der Instrumentalmusik zu bewegen getrauen, versuchen sich, wie sie meinen, wenigstens auf dem der Kirchenmusik. Freilich, wenn sie darunter entweder diejenige Art zu componiren verstehen, welche ihr Genüge findet, zu dem Text beliebige Accorde, elementar rhythmisirt, etwa meist Dreiklänge an einander zu reihen und das dann altitalienischen Styl nennen — oder wenn sie so ziemlich von dem Texte absehend, ganz ohne eine ausgeprägte Kunstform, ohne Thematisirung, nur Note an Note fügen, beliebig eine Stimme dann, die andere dann, nicht einmal construirend oder imitirend — so haben sie Recht: nichts ist leichter, als eine solche Kirchenmusik anzufertigen, und dies vermag, wer die ersten Studien der Harmonie hinter sich hat. Darum sind auch solche Kirchencomponisten nicht nur sehr häufig, sondern auch auffallend fruchtbar. Denn zu jeder Zeit ohne höhere Eingebung, ohne tiefes Eindringen, sind sie im Stande, flugs zu arbeiten. Ihre Arbeit fliesst leicht dahin, wie das Wasser. Sie ist dabei durch und durch höchst praktisch, weil leicht ausführbar und bei leidlichem Talente ihres Urhebers, wie man zu sagen pflegt, auch gefällig. Zu der letztern Gattung gehört nun diese Messe — ohne tieferes Eingehen in die so schönen erhabenen Worte, ohne irgend eine Bemühung, dazu einen mehr als gewöhnlichen musikalischen Ausdruck zu finden, ohne Formung oder Individualität der Stimmen — Note an Note, Modulation an Modulation, Nummer an Nummer ohne innere Mannigfaltigkeit fügend, und dennoch richtig und geläufig im Satze, fliessend in der Periodik, leicht in der Ausübung, sogar mitunter, wie im *Benedictus*, gefällig. Welche Melodie aber will Hr. Eykens als ausschliesslich die seinige, oder welche tiefere Auffassung des Textes, die sich in der harmonischen Combination bethätigte, welchen Rhythmus endlich als eigenthümlich bezeichnen? Nicht einleuchtend ist es, warum sich der Verf. auf den dreistimmigen Satz beschränkt hat. Hierzu kann nur der Wunsch bewegen, desto weiter und freier in den drei Stimmen, namentlich im Tenor, auszuholen. Statt solcher Freiheit hat Hr. E. den Umfang namentlich des Sopranes doch zu willkührlich ausgedehnt, und möchte folgende Stelle des *Gloria* unter andern in ihrer tiefen Lage zu den Unmöglichkeiten gehören:

Moderato.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis,

et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-

ta-tis, bo-nae vo-lun-ta-

Selbst für Chorknaben möchte dies, abgesehen von der Ungemüthlichkeit, welche darin sich ausspricht, zu anstrengend tief liegen. Gewiss hat Hr. E. seine Soprane und Alte zusammengeworfen und rechnet darauf, dass, was die Einen nicht leisten, die Andern erreichen mögen — ein Verfahren, das nicht überall beliebt werden möchte. Die Orgelstimme ist nicht obligat, die Ausstattung bis auf einige fehlende Kreuze lobenswerth. *Fl. G.*

Gustav Daum, Christnacht. Cantate, gedichtet von Aug. Graf v. Platen, für Solo und Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt. Op. 3. Selbstverlag. 2 4/12 Thlr. (Partitur und Stimmen.)

Der Componist dieser Cantate steht auf der Stufe des Dilettanten, wenn er nicht selber ein solcher ist. Einige Tonweisen sind ganz ansprechend und artig, doch werden sie durch die Art ihrer Begleitung nicht zu einer angemessenen Höhe emporgehoben — ja diese, die Begleitung, ist nicht selten zu armselig und unbeholfen, als dass sie einem Künstler, der auch nur die Elemente des Contrapunktes überwunden hätte, zugeschrieben werden könnte. So z. B. im Chore der Seraphim hebt der Sopran mit folgendem hübschen Thema an:



Die übrigen Stimmen nehmen es nach der Reihe ganz in eben derselben Tonhöbe ab, was schon nicht gut geheissen werden mag. Folgende Gegensätze, und zwar in denselben Abschnitten, sind dazu erfunden:



Dem Alt und Bass wird an andern Orten noch mehr zugemuthet; der erstere hat folgende Stelle zu singen (!):

ob al - ler Welt er - ha - ben

und der Bass mit gänzlicher Hintansetzung der declamatorischen Wahrheit allein so einzusetzen (!):

Ten.
Preis dem Ge-
Preis dem Ge - bo-re-nen.

Auch die Modulationsweise in dieser Arbeit ist, so wie die Art der Begleitung, ächt dilettantisch, d. h. sie hält sich mehr in Neben-, ja entlegnen Tonarten auf und zwar zu den dürftigsten accordischen Motiven, als im Hauptlone. Auf einmal, die lange Abweichung schlecht vergütend, gleitet sie in den Hauptton, vielleicht durch eine sauer ergrübelte Enharmonik. Kurz, es verräth einen nicht geringen Grad von Selbstüberschätzung, die man nur einem Dilettanten zu Gute halten kann, dass Hr. Daum dieses Werk Ihrer Majestät der Königin zugeeignet hat; was soll denn die hohe Frau von dem Standpunkt der vaterländischen Kunst und Künstler halten, wenn sie dieses Werk in die Hände nimmt? Mag es der Verf. noch so redlich meinen, das blieb ihm ja noch für spätere Zeiten seiner künstlerischen Ausbildung. Die Ausstattung ist vorzüglich.

Fl. G.

Delphin Alard, Concerto pour le Violon avec Orchester ou Piano. op. 15. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Delphin Alard (Soloviolinist des Königs und Professor des Conservatoriums in Paris) ist als ausgezeichneter Violinvirtuos in neuster Zeit bekannt geworden und hat sich auch durch mehrere kleinere Compositionen als Componist für sein Instrument documentirt. In dem hier vorliegenden grossen Concert (unseres Wissens das Erste von ihm öffentlich erschienene) giebt der Künstler uns aber ein Werk, welches ihn in die Reihe der gediegenen Violincomponisten stellt und erwirbt er sich damit gewiss Dank und Anerkennung der gesammten Violinspielerwelt.

Obgleich das Werk in moderner Art gehalten ist, so zeigt es doch hinsichts der Characterhaltung und Form, dass der Componist die classischen Violinconcerte älterer Zeit, besonders die besseren von Viotti fleissig studirt haben muss und schon die Beibehaltung der älteren Form in dre Sätzen steigert die Erwartung beim ersten Ueberblick; eben so lässt gleich die ganze Anlage des ersten Ritornells kaum die genaue Kenntniss der Viottischen Concerte verkennen.

Das erste Allegro (*E-dur*) ist ein edel und schön gehaltenes Musikstück in festlich ernster Weise, durchaus brillant, geschmackvoll und auch eben so elegant in den Verzierungen der Cantilenen. Die Hauptpassage des ersten Solos erinnert durch die Figur etwas an eine Characteretüde von de Beriot, ihre Zusammenstellung ist aber hier neu und brillant. Weniger sagt uns die Passage des zweiten Solos (*As-dur*) zu; sie erscheint durch die 20 Tacte lang beibehaltene eintactige Figur etwas monoton, obgleich in den Blaseinstrumenten eine Melodie daranf durchgeführt wird, und ist dies um so fühlbarer, als sie auch in ihrer Tonart abschliesst, worauf nur durch einige Tacte Tutti der nöthige Rückgang nach *H-dur* gemacht wird. Sie beruht indess auf besonders ausgebildetem staccato des Virtuosen, und dürfte sich dadurch ihre sonst anscheinende Einförmigkeit mindern.

Das Adagio *H-dur* stellt sich dem ersten Allegro würdig zur Seite. Es fängt mit einer Bassfigur pizzicato

an, und behält diese der Bass zu der schön gehaltenen Melodie des 1sten Solos durchweg bei. Hierauf folgt ein etwas bewegterer Mittelsatz, dessen Motiv im Orchester mehrfach wiederkehrt. Von sehr guter Wirkung ist das 3te Solo des Adagio, wo die Solovioline in Doppelgriffen Fortissimo dem vorgenannten zweiten Motiv analog fortfährt, wozu der Bass die Figur des Anfangs wieder aufnimmt und die übrigen Saiteninstrumente tremolo begleiten.

Im Rondo giebt uns der Componist ein höchst originelles piquantes Thema. Dasselbe beruhet auch hauptsächlich wieder auf einer ähnlichen Fioritur wie die Hauptpassage des 1sten Solos im ersten Allegro, ist aber, obgleich durchaus nicht ungewöhnlich harmonirt, dennoch von reizender Wirkung. Gleich neu und elegant ist das zweite Thema, ebenfalls seine Wirkung nur in der piquant vorgetragenen Melodie zeigend, denn auch hier ist die Harmonieunterlage ganz ungesucht. Weniger neu, wenngleich hübsch und brillant ist die Hauptpassage des ersten Solos. Sehr schön und kräftig tritt dagegen das zweite Solo in *A-moll* mit einer bewegten Cantilene auf der *G*-Saite ein. Die Hauptpassage des dritten Solo's weicht nach den ersten 12 Tacten ab von der des ersten Solo's und wendet sich zu einem brillanten Schluss in Doppelgriffen in moderner Weise, ohne grade neu zu sein. Jedenfalls wird sich der Spieler des Concerts für das Rondo mit gehöriger Ruhe zu versehen haben und die Bezeichnung *Allegro moderato* nicht übersehen dürfen.

Von allen drei Sätzen ist unbedingt der Erste der vollendetste; er ist durchweg im Character festgehalten, giebt schöne Cantilene, brillante Passagen und bietet dem Spieler, bei nicht so überhäufter Schwierigkeit, als in manchen andern neuern Concerten, grosses Feld sich auf das Glänzendste zu zeigen. Ein besonderes Verdienst erwirbt sich der Componist noch, das er durchaus nicht (wie es der heutige Modegeschmack öfters mit sich bringt) durch gesuchte Harmoniefolgen wirken will, sondern diese immer natürlich und fliessend hält. Schliesslich darf die wirklich schöne Ausstattung des Werkes nicht unberührt bleiben und gebührt der Verlagshandlung dafür vollständiges Lob.

C. Böhmer.

Berlin.

Königliche Oper.

Othello von Rossini bietet in der Desdemona bekanntlich eine der bedeutendsten und glanzvollsten Parthien der Madame Viardot-Garcia. Es war nicht zu verwundern, dass die grosse Künstlerin trotz der hohen Theaterpreise das Haus bis in seine äussersten Räume gefüllt hatte. Beifall wurde ihr nach jedem hervortretenden Momente des Gesanges wie der Darstellung zu Theil, auch rief man die Künstlerin. Allein auf der ganzen Versammlung lastete der Druck der hohen Preise; man konnte es zu keiner eigentlichen Exaltation bringen. Wahrhaft hinreissend waren diejenigen Scenen, in welchen der Kampf zwischen Pflicht und Liebe zur Anschauung gebracht werden sollte. So der Schluss aller Acte. Als Meisterstück der Gesangskunst heben wir die Arie des zweiten Acts: „O Himmel, er ist verloren", und die Romanze des dritten Acts: „Assisa a piè d'un salice", heraus, von der Künstlerin in italienischer Sprache gesungen. Die Vertraute der Desdemona (Frl. Brexendorf), bekannt durch die intensive Kraft und Fülle ihres Organs, war ganz an ihrer Stelle, obwohl sie mit der Action mehr auf die Stimmungen der Desdemona hätte eingehen können. Die so äusserst effectreiche Situation, in welcher Desdemona fragt, ob sie den Geliebten wiedersehen wird und von ihm Kunde verlangt, wurde mit unglaublicher Ruhe von der Freundin aufgenommen. Den trefflichen Gesangsmitteln wäre in der That mehr Unterstützung von der dramatischen Seite her zu wünschen. Herr Kraus, schon von früher her durch glückliche Auffassung des Othello bekannt, wusste das italienische Colorit seiner Gesangbildung wirkungsvoll herauszuheben. Freilich sind die untern Lagen seiner Stimme ziemlich mangelhaft, er wusste aber durch ein belebtes Spiel, so weit es ein ausgebildetes Bühnentalent besitzen kann, ergänzend einzugreifen und erntete verdienten Beifall. Rodrigo (Herr Mantius) war ganz ehrenwerth, wenn er auch zu sehr deutscher Sänger ist, als dass namentlich die Feinheit der italienischen Coloratur überall vollständig zu Gehör käme. Dem Jago (Herr Krause) fehlte die penetrante Kraft der Intrigue in seinem Spiel. Die Stimme ist, wie bekannt, von angenehmem und sonorem Klange. Herr Zschlesche konnte als Doge vollständig genügen.

Dr. L.

Italienische Oper.

Am 9. Januar brachte die italienische Oper zum ersten Male in dieser Saison die tragische Oper Ernani von Verdi. Schon im vergangenen Jahre erlitt dies Werk ein gelindes Fiasco. Aber es bringt doch einigen Wechsel in das Repertoir, wenn man sich auch vier Acte hindurch langweilen muss. Ueberhaupt zeigt die Verwaltung des Königstädtischen Theaters Sachkenntniss, Geschmack und Uneigennützigkeit!! Es geht in jenen transspreeanischen Kunsthallen sehr sonderbar her. Hr. St. Lubin, seit siebenzehn Jahren die Stütze des Orchesters und ausserdem ein Musiker von Kenntnissen und Talent, scheidet von Ostern aus. Die Direction hat ihm gekündigt. Vermuthlich wird Vieuxtemps oder Ernst engagirt werden. Einstweilen haben wir uns mit Sgr. Gerli zu begnügen. Oder man holt sich vielleicht aus Italien einen Musikanten. Es giebt da sehr viele, und dann wird es doch heissen: der ist weit her. Es ist ganz merkwürdig, wie man sich so ins Gesicht schlagen kann. Freilich gegenwärtig leidet das Institut an einem Krebsschaden, der höchstens durch einen derben Schnitt zu heilen ist: So viel im Allgemeinen. Es erklärt sich daraus aber das Mangelhafte in den Leistungen, mit so trefflichen Mitteln gegenwärtig die Oper im Einzeln ausgestattet ist. Sgr. Labocetta und Sgra. Fodor als Ernani und Elvira leisteten als Gesangskünstler höchst Erfreuliches, nicht minder ist Sgr. Pignoli in mancher Beziehung zu loben. Was hilft das Alles aber, wenn die ganze Maschine stockt!

D. R.

Kammermusik.

Die 6. Sinfonie-Soirée der Königlichen Kapelle am 6. Januar, bot dem wie immer zahlreich versammelten Publicum diesmal ausser dem Interesse der Classicität auch eine historisch-musikalische Merkwürdigkeit in Haydn's Abschieds-Sinfonie dar. Die grosse *C-dur* Sinfonie von Mozart (mit der Fuge), die Ouverture zu Oberon von C. M. v. Weber, und die *B-dur* Sinfonie von Beethoven, wurden mit einer vielleicht hier noch nicht gehörten Meisterschaft vorgetragen. Die Ouverture zu Oberon steigerte den wohl verdienten Beifall, den wir noch besonders der meisterhaften Execution der Horn-Parthie zollen, zum Dacapo-Ruf. Die unseres Wissens hier noch nicht öffentlich aufgeführte Abschieds-Sinfonie Haydn's componirte der berühmte Meister bekanntlich bei Gelegenheit der Auflösung der kleinen Capelle des kunstsinnigen Fürsten Esterhazy, bei welchem Haydn als Capellmeister angestellt war, und welche Stellung vielleicht die Hauptveranlassung zu seiner Entwickelung im Gebiete der Instrumental-Composition gegeben hat.

Diese kleine Sinfonie (in *Fis-moll*), welche ausser dem üblichen Streich-Quartett nur mit 2 Hörnern und 2 Oboen gesetzt ist, wurde am heutigen Abend (der Schlussversammlung des ersten Cyclus) gleichsam als eine historische Zugabe gegeben. —

Die Besetzung des Orchesters bestand, dem Werke entsprechend, nur aus 6 ersten, 6 zweiten Violinen u. s. w., und vermochte dennoch die Hauptzüge des Werkes scharf hervorzuheben. Das erste Allegro, welches einen schweren mit Unmuth gepaarten Entschluss musikalisch zu schildern scheint, fliesst rauschend, im Character etwas an Gluck's Sturms-Scene erinnernd, vorüber, schliesst sich einem wehmüthigen gehaltenen Adagio ($\frac{3}{8}$ Tact) voll der reizendsten, melodischen und harmonischen Züge, an, diesem folgt ein kurzes Menuetto, dem abermals ein Presto ($\frac{2}{4}$ *Fis-moll*) folgt, das endlich in den Schlusssatz Adagio ($\frac{3}{8}$) hineinleitet. Dem historischen Factum, und der Bezeichnung gemäss, verliessen in diesem Stücke allmählich die Musiker ihre Stimmen und den Saal, so dass endlich nur der Dirigent und noch zwei Violinisten das Werk beschlossen. — Wem von den Zuhörern das historische Factum bekannt war, der hat gewiss die kindliche Einfalt, die dem reinen Gemüthe des Meisters (dafür zeugen seine sämmtlichen Werke) eigen war, hier mit empfunden und ist davon erbaut worden, denn es galt ja hier nicht, ihn als den alten Sieger vorzuführen, und somit wollen wir den kunstsinnigen Veranstaltern hiermit den aufrichtigsten Dank für diesen, wie für die vorhergegangenen Abende darbringen, in freudiger Erwartung dem zweiten Cyclus der Aufführungen entgegen sehend.

Die vierte Quartettversammlung brachte am 11. Januar ausser bekannten classischen Werken ein Quartett des Kammermusikus Herrn Adolph Stahlknecht, eine jedenfalls höchst schätzenswerthe Arbeit, welche schon eine gewisse Routine in

dieser Schreibart voraussetzt. Am gelungensten erschien uns das Scherzo und der Schlusssatz, obwohl dieser bei glücklicher Verarbeitung in seiner Färbung an Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtstraume erinnerte. Wir bemerkten indess in jedem Satze eigenthümliche Gedankenverbindungen, Originalität der Themen und können wir nicht umhin unsere Freude über das ganze Werk auszusprechen. Es ist das Zeichen eines wahrhaft künstlerischen Strebens, dass Herr Stahlknecht sich mit diesen classischen Formen der Kunst in eigenen Compositionen beschäftigt, und gewiss gereicht es ihm zur Genugthuung für sein Streben, dass eine so gewiegte Versammlung von Executanten sein Werk für würdig erachtete, einem kunstgebildeten Publicum vorzuführen. Das Mendelssohnsche *E-moll* Quartett, in welchem, wie in allen derartigen Compositionen dieses Künstlers, das Scherzo äusserst originell gearbeitet ist, ebenso wie das reizende *B-dur* Quartett von Beethoven wurden mit grosser Meisterschaft, was sich übrigens von selbst versteht, ausgeführt. *D. R.*

Concerte.

Singakademie. Am 17. December. David von Bernhard Klein. *)

Das Oratorium David von Bernhard Klein ist jedenfalls ein ehrenwerthes Werk, da es offenbar aus einer durchaus geläuterten Kunstanschauung hervorging; dennoch wird es einer scharfen und unbefangenen Kritik gegenüber, die mehr dichterische Einsicht und musikalische Technik als eigentliche schöpferische Kraft darin gewahrt, nur einen untergeordneten Standpunkt einnehmen. Händel's Vorbild ist weder in der Anlage des Textbuches noch in der musikalischen Behandlung zu verkennen; das Streben des Componisten, ihn in seiner Einfachheit und Grösse zu erreichen, leuchtet überall durch, namentlich in den Recitativen, in den Chören und in der Instrumentirung, ein Streben, das indessen, bei dem auffällig durchblickenden Mangel an Erfindungskraft, oftmals eine gewisse Monotonie hervorgerufen hat. Wir begegnen ihr besonders im ersten Theile. Gleich der erste Chor: „Der Herr ist gross in Zion“ empfängt durch eine fast durchgängig homophonische, allzueinfache harmonische Behandlung ein ziemlich eintöniges Colorit und fesselt eben so wenig wie das folgende Duett mit Chor: „Drohende Wolken zerstreut ein milder Lichtstrahl,“ durch Eigenthümlichkeit der Erfindung, obgleich das zuletzt bezeichnete Musikstück von äusserst lieblichem Charakter und entsprechender Wirkung ist. Die vorzüglicheren Nummern des ersten Theils sind: ein Recitativ und Arioso David's mit dem sich anschliessenden kräftigen Chor: „Herr, es hoffen auf dich“ (No. 4.), ferner eine poetisch gefärbte Arie Absalons (No. 10.) und der Schluss-Chor mit der Fuge, wie denn Klein überhaupt in allen fugirten Sätzen des Werkes als Meister der Polyphonie erscheint. Ein ungleich wärmeres Colorit athmet der zweite Theil. Er gestaltet sich reich an Schönheiten. Den Haupt-Glanzmoment bildet das wunderliebliche Arioso mit Chor: „Es gehen die Palmen des Sieges,“ ein Musikstück von ebenso süsser Melodie als hoch-poetischer Auffassung und überaus reizender Wirkung. So viel über Einzelnes. Resumiren wir unsere kritischen Bemerkungen, so ergiebt sich als Resultat, dass das Werk als ein in der Richtung edles, aber der Originalität entbehrendes, zwar Achtung verdient, jedoch den Namen eines selbständigen Kunstwerkes nicht beanspruchen kann.

Die Aufführung war bei der leichten Ausführbarkeit der Vocal- und Orchesterpartieen, wenige Schwankungen und Unsicherheiten im Orchester abgerechnet, eine gelungene und befriedigte sogar in der Besetzung der Soli, sonst der Achilles-Ferse der Singakademie. Unbedingtes Lob können wir den Herren Krause und Cotzold zollen, die als Repräsentanten des David und Joab die höchsten künstlerischen Anforderungen realisirten. Auch Herr Kraus sang den Absalon mit vielem Feuer und einem glücklichen Anflug von kriegerischer Begeisterung, liess sich jedoch nicht selten zu einem unkünstlerischen Forciren seines ohnehin stark ausgehenden Organs hinreissen. Salamoth, Thirza und Nathan hatten in den Damen Zschiesche, Mattou und Löwe Vertretung gefunden; der musikalisch correkte Vortrag der zuletzt genannten Sängerinn liess, wie immer, Wärme des Ausdrucks vermissen. *J. W.*

*) Musste wegen Mangels an Raum zurückbleiben.

Correspondenz.

Wien, im December 1846.

Unsere musikalischen Hochgenüsse halten gleichen Schritt mit unserer Witterung in dieser Concert- und Winter-Saison. Anfangs Concerte, Akademien und Schnee, dass man darin zu versinken fürchtete, dabei eine Kälte und Langweiligkeit allerorts, im Salon wie auf der Strasse, die fast alle geduldigen Kritiker und das Quecksilber in den Glasröhren erstarren machte; nun eine Woche Thauwetter, wo Alles sich wieder erholt, der Schnee wegschmilzt und der Himmel blauet, es ist die Woche der Weihnachtsfeiertage, wo Musik und Komedie aus Koncertsaal und von der Bühne verbannt ist, wo man wieder Messe und einen fünftägigen Ruhepunkt geniesst.

Seit einem Monate, bestehend aus dreissig Tagen, hatten wir nicht weniger als zwei Dutzend Virtuosen-Leistungen und Akademien erlebt; wenn nun jede einzelne dieser Productionen hervorträte und sich das Recht vindiciren wollte, in diesen Blättern eine kritische Beleuchtung ihrer Vorzüge und Mängel, ihres glücklich oder misslich gewählten Farbenwechsels niedergelegt zu finden, dann würde selbst den freundlichsten Leser die Ungeduld übernehmen und er dem allzu gewissenhaften Berichterstatter eine stundenlange Folter der Langeweile an den Hals wünschen: aus diesem Grunde sei es mir erlaubt nur die wichtigsten Momente unseres musikalisch-künstlerischen Lebens und Treibens hier aufzulesen und der Oeffentlichkeit zu überliefern.

Der chronologischen Ordnung zufolge beginnen wir mit unserem Gaste Mortier de Fontaine, welcher am 22. November sein erstes und am 6. December sein zweites Concert veranstaltete Mortier war uns schon sehr interessant vor seinem ersten öffentlichen Auftreten, und bei Vielen sogar in bedeutend höherem Grade, als nachdem sie ihn gehört hatten; Mortier als Virtuose in der modernen Bedeutung wird immer grossen Anhang finden und auch verdienen; aber als ächter, wahrer und von seiner Kunst durchglühter Kunstjünger zeigt er uns viele Roditäten die das Virtuosen-Mäntelchen nicht ganz verhüllen und verdecken kann. Wir bewunderten ihn, wir lebten und träumten mit ihm, wir fanden in ihm den klaren ächten Dollmetsch Mendelssohns, als er dessen *Gmoll* Concert vortrug, und wir wendeten uns weg und verwünschten den Virtuosen, dass er uns früher zum Besten gehabt, indem er jetzt im modernen Flitterstaat mit seinen Fantasien und Marschstückchen sich producirte. Mortier hat Geist, um das Geschriebene zu erfassen, und Technik, um das Erfasste wiederzugeben; aber ihm fehlt die Ruhe zur Sonderung und Unterordnung und der Geschmack — der richtige Takt möchte man sagen — in der Auswahl; dazu aber kömmt noch die Compositionssucht ohne höhere Begabung, die da glänzen will, wo sie in den Hintergrund treten sollte, und die sich sklavisch einem selbst gewählten Vorbilde, wie es hier Liszt ist, unterordnet und es un- und nachbetet. —

Die Quartettsoiréen haben mit dem 22. November begonnen und wiederholten sich am 29. desselben Monats, am 6., 13. und 20. December; dabei wirkten mit die Herren Jansa an der ersten,

Durst an der zweiten Violine, Heissler an der Bratsche und Schlesinger am Cello, so wie sie sich schon im vorigen Jahre vereiniget hatten. Ihre Leistungen sind anerkannt vorzüglich, ihr Zusammenspiel und die Wiedergabe der vorzuführenden Piecen in hohem Grade lobenswerth, die Wahl der Productionsstücke zeigt von dem richtigen Geschmacke der Executanten und zieht immer ein freundliches Kränzchen von Kunstliebhabern an, leider ist ihre sechste Production auch ihre letzte.

Unsere Beethovenfreunde feierten in diesem Monate zwei Festtage nämlich am 29. November bei der Aufführung der neunten Sinfonie im philharmonischen Concerte und am 20. December mit der im zweiten Gesellschaftsconcerte vorgeführten „Eroica.“ Niolai, der Arrangeur der philharmonischen Concerte, wird als solcher hoch geachtet und verehrt von unserem Publicum, denn durch ihn werden uns Tonschöpfungen zugeführt, welche uns, in solcher Vollendung zu hören, auf eine andere Weise kaum gegönnt wäre, da die Mittel eines herrlichen Ensembles und tüchtigen Solisten ihm als Kapellmeister des Hofoperntheaters reich zu Gebote stehen. Was die Eroica anbelangt, so wäre wohl noch so Vieles zu wünschen übrig geblieben, dass wir dabei kaum mehr als den guten Willen achten müssen, der uns eine so schöne Spende zugedacht, wenn ihm gleich die Kraft dabei wesentlich versagte.

Am 10. und am 15. Dezember hörten wir Frau Clara Schumann in ihren Concerten; die vorzüglichsten Piecen, welche sie dabei vortrug, waren Beethoven's *Gdur* Concert, das „Frühlingslied“ von Mendelssohn-Bartholdy, ein Quintett für Piano, zwei Violinen, Viola und Cello von Robert Schumann, so wie ein Andante mit Variationen für zwei Flügel von demselben. Nicht nur der Dichter, der Tonsetzer, der Künstler, auch der Berichterstatter hat seine arge Noth mit dem Publicum. Kömmt da so ein Tastenstürmer oder eine „Mensch gewordene Lyra“, da ist der Saal oder das Haus überfüllt, da wird des Beifalles und Geklatsches kein Ende; wollen aber denn ein ächter Künstler oder eine wahre Priesterin im Tempel der Kunst ihre bescheidene Einladung machen, dann stopft sich die Menge das Ohr zu und der Saal ist leer und der gespendete Beifall klingt so lau, als wären alle Hände noch wund vom letzten Lindsturm oder vom Conzert-Applaus, dass ist doch wahrlich — ärgerlich. — Clara Schumann ist eine Künstlerin, der man nicht erst auf die Hände sehen muss, um ihre Gewandtheit zu bewundern, oder aus deren Mienenspiel man erst den Ausdruck ihres vorzutragenden Objectes herauslauschen muss, sie ist eine edle Interprätantin der musikalischen Composition, ihr Spiel ist einfach und doch so allgemein verständlich, so überzeugend klar, dass es gar keine Missdeutung, keinen Irrthum in der Auffassung zulässt, es ist die herrlichste klarste Deklamation des Tongedichtes, des musikalischen Vorwurfes. Wer könnte ihr Beethoven'sches Concert missverstanden haben? Wer benöthigte noch eines Commentars zu dem Schumann'schen Quintette? Doch dürfen bei Aufführung dieses letzteren Meisterwerkes auch nicht die übrigen Mitwirkenden mit Stillschweigen übergangen werden; es waren die Herren: Brüder Hellmesberger, Zäch und Borzaga, ihre Leistungen waren höchst verdienstlich und unterstützten unsere herrlichen Gäste auf das kräftigste.

Einen anderen tüchtigen Künstler lernten wir in Herrn Robert Pratten kennen, welcher am 17. d. M. ein Concert veranstaltete, nachdem er früher sich schon im Hofoperntheater und im Concerte des tüchtigen Harfenvirtuosen W. Streather vielen Beifall errungen hatte; sein Hüoonshorn ist die Flöte, der Paria unter den übrigen Kasten der Concertinstrumente. Sein Ton ist voll Kraft und Klang, seine Technik staunenerregend und sein Vortrag frei von jener Hypersentimentalität, wie sie so häufig den Flötisten zur Last fällt und so unbekannt uns sein Name und seine Künstlerschaft vor dem war, so gerne wollen wir ihm die jüngst errungene Palme zugestehen.

Gestern am 21. hörten wir Herrn Blás, ersten Kammer-Klarinettisten des Königs von Belgien, und seine Gattin Elisa, geb. Meerti, als Sängerin. Die Leistungen dieses Ehepaares sind recht verdienstlich; die Klarinette wurde mit Vertrautheit und Kenntniss ihrer Eigenthümlichkeiten, mit Fertigkeit und Geschmack behandelt, die Sängerin aber hat eine angenehme volubile Stimme, welche durch schöne Studien gebildet, durch reine Intonation und gefühlten innigen Vortrag die Wirkung auf ihre Zuhörer nicht verfehlte.

Auf der Bühne hörten wir eine einzige Operette von Proch, als Novität am Hofoperntheater „die Blutrache“ genannt. Der Werth dieser Arbeit ist so unbedeutend, dass wir zu Gunsten des allgemein beliebten Lieder-Componisten mit diesem kleinen dramatischen Versuch nicht weiter zu Gerichte gehen, sondern es ohne weitere kritische Erörterungen bei Seite legen wollen. Andere Bühnen-Novitäten erwarten wir erst mit dem kommenden Jahre, da Meyerbeer und Flotow schon seit vierzehn Tagen in Wien sind und das „Feldlager in Schlesien“ und „L'ame en peine“ mit regem Eifer und voller Thätigkeit an der Wien und im Kärntherthor-Theater einstudirt werden.

Dr. M.

Paris, den 31. Decbr. 1846.

Die erste Vorstellung von Robert Bruce war auf den 23. December festgesetzt, das Publicum begann schon sich um 7 Uhr zu versammeln. Die Façade des Opernhauses ist glänzend erleuchtet, die Municipalgarde auf ihren Posten und alles scheint in bester Ordnung; da veranlasst plötzliche Erkrankung einen Aufschub der Oper. Das Publicum verdankte der Madame Stolz diese Täuschung. Jeder kehrte in übler Laune zu Fuss und in Karossen zur Heimath zurück, zum coin du feu, den man leider nach unnütz gemachter Toilette gegen eine grimmige Kälte vertauschen muss. Doch gestern endlich, Mittwoch, nachdem man zitternd und zagend in die Oper gegangen war, hielt die Ankündigung Wort, und Robert Bruce lief von Stapel. Es lohnt durchaus nicht der Mühe vom Libretto zu sprechen; man suchte ja nur einen Stoff für Rossinische Musik; doch schwerlich konnte man einen magerern, elendern finden. Edouard und Bruce sind Prätendenten zum schottischen Thron; Douglas gehört zur Parthei des Bruce; aber Marie, Douglas Tochter, liebt Arthur, den Günstling des Edouard; um die Liebe nun dreht sich die Verwickelung und das Interesse des Stücks, wenn in der That ein solches vorhanden. Alles was die Autoren diesem vulgären Stoff abringen konnten, war eine Scene der Eifersucht. Marie nämlich versteckt den Geächteten im Schlosse des Douglas; sie selbst will ihm zur Flucht behülflich sein, als plötzlich Arthur ihr Geliebter erscheint, und in Bruce einen bevorzugten Freier zu sehen glaubt; allein der König giebt sich zu erkennen, nachdem er nothwendigerweise ein Terzett gesungen, und Arthur rettet den Feind seines Herrn. Die Entwicklung selbst entbehrt ebenfalls aller Erfindung. Edouard mit seinen Engländern zecht und tanzt im Schlosse zu Storling; Bruce, Douglas mit ihren Hochländern, dringen in das Schloss durch unterirdische Gänge, welche der Pförtner zu schliessen vergessen, und im Augenblick, wo der einfältige Edouard von Wonne träumt und singt, dringen die Schotten beim Scheine der Feuersbrunst ein und fesseln die goldne Truppe. Bruce wird König, Arthur heirathet Marie. Dies ist der Verlauf der Oper. Die Verse sind von seltner Flachheit:

„que ton coeur,
o ma fille, pardone
la douleur
que ton père te donne etc.

Glücklicherweise versteht man sie nicht, denn die Sänger verschlucken sie lieber, ehe sie dieselben aussprechen. Das einzige Interessante ist die Musik. Die Erwartung des Publicums

wurde in dieser Hinsicht nicht getäuscht. Uebrigens war eine Täuschung nicht zu fürchten, da Robert Bruce auf den Trümmern der Zelmire und der Donna del Lago geschaffen ist. Doch nun zur Ausführung! Grosser Gott! Gleich das erste Duo klang falsch; alles darin war in solchem Grade unnatürlich, dass man das Stück kaum wieder erkannte. Besonders die Bussurie, und die der Madame Stolz im zweiten Act, wo Madame Stolz uns in einer Parodie der „o quante lagrime" ein Andante zu hören gab! Selbst den Text Rossinis verschonte man nicht minder. Das schöne Quintett der Zelmire ist in Bruce zu einem Terzett umgeschaffen, durch Hinweglassung zweier Bässe. Aus dem Duett der Bianca e Faliero hat man durch Hinzufügung der beiden Bässe ein Quartett gemacht. Dies herrliche, den Geist des Genius athmende Sextett hat am meisten durch die tyrannischen Anmassungen der Madame Stolz gelitten. Sie werden wol bereits in Berlin wissen, dass diese Dame keinen Succès neben sich duldet, so gewiss ist sie ihrer Verdienste: Künstler, Autoren, Componisten, alles muss ihr sich unterwerfen. Desshalb hat Mad. Stolz nicht zugegeben, dass man im Quartett der Bianca den Sopran so wie ihn Rossini geschrieben, beibehalten durfte; sie hat fürs Erste für sich genommen was sie brauchen konnte, das Uebrige war weggelassen. Die erste Phrase im Allegro vivace: ah! puo il cielo ist ganz fortgeblieben. Diess muss man ganz natürlich finden, wenn man erfährt, dass durch dieselbe Mlle. Nau glänzen würde. Es ist freilich nur zu wahr, dass das Stück seine ganze Färbung verliert, indem der darüber fortwährend hingehende Sopran fehlt, allein durch diese Verstümmlung wird Madame St., die Königin der Oper, zur Hauptperson. Kann man bei einem so hochwichtigen Interesse anstehen selbst Rossini zu verstümmeln? Und obgleich man dies gewagt, so zweifle ich sehr, dass der Stolz der Madame Stolz, dabei seine Rechnung gefunden. Ich kann nicht unterlassen Ihnen eine kleine Episode mitzutheilen, welche, obgleich nicht im Programme angezeigt, dennoch nicht verfehlte die Soirée noch mehr zu ruiniren. Wie schon oben erwähnt hatte Madame Stolz ihr Duett im ersten Act sehr schlecht gesungen, und zum Unglück hatte Mlle. Nau, der man alles bis auf eine einzige Arie gestrichen, das Glück dieselbe vortrefflich auszuführen: sie vocalisirte wie eine Nachtigall und hat gewagt neben dem Schiffbruch der Madame Stolz zu reussiren. Der zweite Act beginnt mit einer Arie der Marie, die des Malcolm in der Donna del lago. Madame Stolz beginnt ihr erstes Andante sehr schlecht, die Claque, die jetzt fast alle Theater entehrt, ja selbst Italien's, wohin sie à la suite der Mad. Grisi gelangt ist; die unnoble Claque beginnt im Dienst der Mad. Stolz mit wahrer Raserei zu klatschen. Allein die Sache ging so schlimm, dass, ein seltener Fall in der Oper, das Publicum einiges Zischen hören liess. Bei diesem unglücklichen Geräusch, welches besoldete Claqueurs schlecht verbergen können, erwacht der ganze Zorn der Madame Stolz; sie stampft mit dem Fusse, ringt convulsivisch die Hände und zuckt voll Wuth die Achseln. Hierüber vermehren sich die Zeichen des Unwillens, und mit ihnen die Anstrengungen der Claque, welcher Madame Stolz mit erzwungenen Verbeugungen und Lächeln dankt. Doch endlich als durch das Gelächter des Parterrs der Unwille die Oberhand gewinnt, ruft Mad. Stolz voll Zorn: Dies ist eine Schmach! Noch niemals hat man eine Frau so behandelt! und indem sie ihr gesticktes Taschentuch zerreisst, schleudert sie es mit einem Wurf in die Scene. Diese gute kleine Frau! Was sagen Sie dazu? derjenige der Lacher, den sie statt des Tuches in den Händen gehalten hätte, würde sehr schlecht seine Zeit verlacht haben. Das ist die Egérie unserer Oper, die das Schicksal derselben bestimmt. Das ist's aber vielleicht, was den prächtigen Zorn der Madame Stolz rechtfertigt. Ist sie denn nicht in der That in ihrem Reiche, wenn sie sich auf dem Theater der Oper befindet? Wem anders giebt der Staat 400,000 Franken Zuschuss? Wem anders als Madame Stolz, die von der Oper jeden, der sie verdunkeln konnte, sei er Mann oder Frau, verjagt hat. Da also Madame Stolz die unendliche Gnade hat dem Publicum ihren Salon zu öffnen, ist es unerhört, dass Jemand sich ein Zischen erlaubt. Man zahlt freilich; das ist aber kein Grund; denn Madame Stolz hat ihr Claque auch bezahlt, und man ist so unverschämt, dieselbe zu hindern ihre Schuldigkeit zu thun. Man wagt es eine Meinung zu manifestiren. Diese Kühnheit ist unerhört, und ich stimme der Meinung der Madame Stolz vollkommen bei. Es ist eine Schmach! man muss das Publicum einsperren lassen. Einem „on dit" zufolge sollen die 3 Prinzessinnen, welche der Vorstellung beiwohnten, sehr sonderbar durch die schlagende Grösse der Madame Stolz berührt worden sein. Nachdem der Scandal vorüber war, hatte Madame Stolz doch die Gnade ihre Arie zu vollenden. Am Schluss hat das Publicum zur Würdigung dieser Egèrie Mlle. Nau gerufen. Der Vorhang erhob sich wieder und Madame Stolz erschien auf der Scene, indem sie die widerstrebende Mlle. Nau vorzuziehen schien. Diese Grimasse hatte schlechten Erfolg, man zischte und persifflirte. Dennoch hat Robert Bruce gefallen. Unser göttlicher Meister ist uns endlich, wenn auch von fern wieder erschienen. Die Menge wird ihm entgegen eilen, seinem theuren Schatten, bei dem man nichts von langweiligen Musquetiren, nichts von diesen barocken Accorden findet, von denen unsre Opern jetzt strotzen und worüber ich ein andermal die Ehre haben werde mit Ihnen zu sprechen. Ein Musikstück was die Zuhörer vollkommen hinriss, war der Bardenchor aus der Donna del lago. Man hört ihn im zweiten Act, und am Schluss des dritten. Die Ausstattung hat vortreffliche Effekte, besonders das Bild des zweiten Act's, welches uns die Schottische Armee in den Engpässen des Hochlandes im Begriff zur Schlacht aufzubrechen, zeigt. *V. t.*

Breslau, am 2. Januar.

Die laufende Concertperiode wurde bereits im December vorigen Jahres durch ein vom Capellmeister C. Kossmaly arrangirtes Concert eröffnet. Kossmaly hatte während eines etwa eineinhalbjährigen Aufenthalts in unserer Stadt vorzüglich einer gewissenhaften Besorgung des musikal. Feuilletons der Breslauer Zeitung und anderer auswärtigen Zeitschriften wie der Herausgabe des in Gemeinschaft mit dem Literaten Carlo redigirten Schlesischen Tonkünstlerlexikons gelebt. Durch das oben erwähnte Concert wollte er sich der grossen Anzahl seiner Verehrer in der Künstler- und Dilettantenwelt bei seinem Abgange von hier an die Stettiner Oper verabschieden. Bei dieser Gelegenheit wurde noch dem Scheidenden zu Ehren von dem wackeren Ober-Organisten C. Freudenberg ein Orgelconcert vor besonders geladenen Zuhörern veranstaltet. Freudenberg begeht im Laufe dieses Monats (den 15.) seinen funfzigsten Geburtstag; man ist hier sehr darauf gespannt, was die Behörden und der bedeutende Kreis von Collegen und Schülern des als Künstler und Mensch gleich ausgezeichneten Mannes zur Feier dieses Tages thun werden. — Ebenfalls noch in das Ende des Septembers fiel das Concert der Pianistin Henriette Heidenreich aus Wien. Allerhand ungünstige Umstände liessen das Concert sehr unbesucht, obwohl die Virtuosin durchaus mehr als gewöhnliche Beachtung verdiente. Ja, wenn es wahr ist, dass sie sich nach mehreren durch gefährliche Krankheit ihrer sie begleitenden Mutter herbeigeführten schlaflosen Nächten an den Concertflügel gesetzt habe, so müssen ihre hier geäusserten Leistungen wahrhaftig sehr bewundert werden. Der hiesige Künstlerverein oder vielmehr die musikalische Abtheilung des Breslauer Künstlervereins, welche seit einer Reihe von funfzehn Jahren die musikalische Cultur Breslau's entschieden fördert, hat wie für den vorigen so auch für den laufenden Winter sechs Concerte ausgesetzt. Bisher haben abermals unter günstigen Auspicien (wir rechnen hierzu

auch eine rege Theilnahme des Publicums) drei Concerte unter der Direction des Cantors Kahl stattgefunden. Im ersten Concert kamen zur Aufführung die Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis, Spohr's 8. Concert und F. David's Andante und Scherzo cappricioso (Op. 17.), für Viol. beide vorgetragen vom Concertmeister Carl Müller aus Braunschweig und Mozart's *C-dur* Symphonie mit der Fuge. Im zweiten: Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusina von Mendelssohn-Bartholdy, 2. Symphonie von Haydn (*D-dur*), und L. v. Beethovens 8. Symphonie. Im dritten: Ouv. zur Zauberflöte von Mozart, Septett von Hummel und Spohr's *C-moll* Symphonie. Im vierten Concert wird eine in Breslau wie vielleicht in Deutschland noch nie gehörte Ouvertüre von Cherubini zu Anakreon, von welcher Prof. Dr. Kahlert erst kürzlich eine Abschrift von Wien aus nach Breslau*) gebracht hat, aufgeführt werden. Obwohl ein grosser Theil der in diesen Concerten Mitwirkenden der zahlreichen Klasse der Musik- und insbesondere der Klavierlehrer angehört, welche letztere namentlich während der Sommermonate den in den Concerten von ihnen gehandhabten Instrumenten nicht sonderliche Aufmerksamkeit schenken können, so leistet das Orchester dennoch viel Vorzügliches. Bei den ersten Geigen wirken unter Anderen der Director einer Violinschule, P. Lüstner, der Musiklehrer des Königl. kath. Schullehrerseminars, A. Schnabel, die Musiklehrer Ed. Raymond, Stümpell, Kayser etc.; bei den zweiten die Musiklehrer im ehemal. ev. Schullehrerseminar: E. Richter, Neutwieh, Hainsch, Hahn jun. etc.; bei den Bratschen die Ober-Organisten Freudenberg, Köhler etc.; bei den Cello's die Organisten Bröer, Fischer, Pätzold etc. etc. Die vom Concertmeister C. Müller veranstalteten zwei Quartett-Versammlungen fanden nicht den des grossen Meisters auf der Violine würdigen Zuspruch. Durchreisende Künstler richten nunmehr in Breslau immer weniger aus; wenn es indessen heisst: „kommt, die Sache wird Euch gratis gemacht", dann sind natürlich alle Räume der Concertsäle voll, wie es z. B. bei der im October veranstalteten, von den glücklichsten Resultaten begleiteten Prüfung der Schüler des Lüstner'schen Instituts zur gründlichen Erlernung des Violinspiels der Fall war. Während so der Künstlerverein die Bekanntschaft mit gediegenen Instrumentalcompositionen vermittelt, sorgt die sich der Direction des Königl. Universitäts-Musikdirectors Mosewius erfreuende Singakademie für „die Erhaltung und Belebung ächten Kunstsinnes durch praktische Uebung der kirchlichen oder heiligen und der damit zunächst verwandten ernsten Vocalmusik", seit einer Reihe von zweiundzwanzig Jahren. Bei der Stiftung zählte die Akademie 11 Damen und 15 Herren zu Mitgliedern, jetzt zählt sie ausser den unter die Zahl der ordentlichen Mitglieder noch nicht aufgenommenen Exspectanten und den zu den Uebungen ebenfalls zugelassenen Zöglingen der Schullehrer-Seminare 109 Damen und 76 Herren. Im Laufe des verflossenen Winterquartals trat die Akademie zum Besten des Weberschen Denkmahls öffentlich auf mit der Aufführung von Fel. David's „Wüste". Dieser Aufführung waren die sorgfältigsten, mit eiserner Energie geleiteten Proben vorangegangen und so fand denn das Kunstwerk, welches in würdiger Weise zu produciren nur wenigen Gesangvereinen Deutschlands gelingen dürfte, eine in jeder Beziehung vollendete Behandlung. Ueber die Mosewius'schen musikalischen Soiréen lässt sich in diesen Blättern weiter Nichts berichten, da sie, irren wir nicht, einen ganz privaten Charakter tragen. Eben so verhält es sich mit dem kirchlichen, vom. M.-D. Siegert geleiteten Singvereine. Der von Mad. Marochetti geleitete Singverein „Eurythmia" ist in diesem Winter öffentlich noch nicht aufgetreten; übrigens scheint die Eurythmia mit der hiesigen Künstlerwelt in gar keinem nähern Verkehr zu stehen. Die deutsche Concertgesellschaft, ebenfalls eine private, wird in den nächsten Tagen ihr fünfzigjähriges Jubiläum feiern. Die von Ed. Raymond dirigirten Sonntagscirkel-Concerte haben wir näher kennen zu lernen noch keine Gelegenheit gefunden. Um endlich mit dem Concertsaale für diesmal abschliessen zu können, fehlt noch die Erwähnung des von der Cellistin Christiani, in Verbindung mit Herrn und Mad. Stückrad gegebenen Concertes. Das Spiel der Künstlerin ist an andern Orten schon hinreichend besprochen worden, uns bleibt nur die traurige Pflicht, zu berichten, dass ihr hiesiges Concert abermals nur einen Beleg für das oben von dem Schiksale durchreisender Virtuosen Gesagte darbot. Dagegen hat die Schön'sche Quartettgesellschaft in ihren bisherigen drei Versammlungen einen bedeutenden Gönnerkreis gefunden. Ueber unsere Oper und den akademischen Musikverein künftig ein Weiteres.

W. Altmann.

*) Wenn wir recht berichtet sind, hat Prof. K. auch eine Abschrift nach Berlin gesandt. D. R.

Feuilleton.

Berlin.

Ja, so klingt es diesmal im Papageno-Rondo von Ernst. Aber was seh' ich? in der Principalstimme schaut's gar gekreuzt aus:

Nun, das ist nicht das Kleinste, was du erfunden, Meister Nicolo von Genua: die Geige einen halben Ton herauf zu stimmen, in *A-dur* mit offenen, klingenden Saiten zu spielen, während das Orchester in *B* mit gedeckten accompagnirt. Ein Genie soll auch klug sein, denn zum Genie gehört erstens die Klugheit Genie zu haben, dann aber: tiefste Berechnung, strengste Selbstkritik und viel Muth; nämlich etwas zu schreiben, zu malen, zu meisseln, wovon man schon im Voraus weiss, dass ganze Heerden von ...... die Köpfe darüber schütteln und sehr verwerflich blöken werden. Wenn man's recht überlegt, ist Genie eigentlich gar nichts weiter als die tiefste Berechnung, nur dass der Eine langsam rechnet, wie z. B. Gluck, Beethoven, Michel Angelo Buonarotti, der andere aber schnell, wie mein Meister Amadeus, Rafael Sanzio, Calderon de la Barca u. a. m. Das Facit ist die Hauptsache; wie lange das Rechnen gedauert, das geht uns nichts an. Himmel! was hat's bei Lebzeiten meines grossen Schöpfers für blitzdumme Leut' gegeben, — (am End' leben sie noch) — die ihn für ein leichtsinnig in den Tag hinein lebendes Kind hielten, das so einen Don Giovanni ohne viel Kopfbrechen aus dem Aermel schütteln könne. Ach, was wurd' er böse, als er solch Geschwätz sogar einmal gedruckt zu lesen bekam. An den Grafen v. Waldsegg hat er geschrieben:

»Schaun's lieber Herr Graf! i hab halt nimmer geglaubt, »dass die Leut so gar dumm sind: erst verstehn's meine Musik »nit, und hinterher sagen's noch, das käm' mir alles so im »Schlaf, und i braucht's nur so aus dem Aermel schütteln. Na »Gott weiss aber, wie i bei dem Don Giovanni Blut und »Wasser geschwitzt hab'!« —

Vielleicht versuch' ich's später einmal an diesem Ort auseinander zu setzen, was ich mir unter Talent, Capacität und Genie eigentlich vorstelle. Es ist schon oft und von vielen versucht worden, darüber feste Begriffe aufzustellen; allein bis jetzt ist's noch nie recht gelungen. Dass es mir auch nicht gelingen wird, weiss ich im Voraus.

Doch das Rondo! das Papageno-Rondo! Das ist nun ganz nach meinem Geschmack, und es hat mich gefreut, dass so viel Leute im Königsstädter Theater an zwei Abenden einen Geschmak

getheilt, und dem grossen Virtuosen und geistreichen Componisten so viel applaudirende Auszeichnung haben zu Theil werden lassen.

Als ich es das erste Mal gehört, fühlte ich mich ein wenig piquirt, dass meine Voraussetzungen nicht eingetroffen. Ich hatte mir nämlich in den Kopf gesetzt, Ernst müsse meine Quintenscala in seinem Rondo zu tausend Neckereien zwischen Pansflöte und Geigenflageolet benutzt haben, und da das nicht ganz so eintraf, wie ich mir's gedacht, war ich ein bischen verstimmt, obwohl ich nicht anders konnte als in den lauten Beifall des Publikums herzlich einstimmen. Später hab' ich mir denn das allerliebste Rondo mit besserer Ruhe und Theilnahme noch einmal angehört. Es ist doch ganz köstlich, wie es nun mal ist, und eigentlich besser, als ich's mir a priori construirt. Wie frisch und lustig ist das erste Motiv, und wie natürlich schmiegt sich das zweite, noch interessantere an, wie rund und geschlossen ist die Form des Ganzen! In dieser letztern Beziehung (hinsichts der Form) möchte ich dies Papageno-Rondo, auch wenn es nicht meinen Namen trüge, für Ernst's beste Composition halten. Mein [Notenbeispiel] hat er nun gar gescheidt benutzt. Ueberall blitzt es durch, sogar als Bassfigur in den Fagötteru, wo es etwas gar Drolliges, Elephantenseiltänzerisches hat. Und wie hat er es gespielt? so leicht und graziös, als ob es Spass wäre mit den Schwierigkeiten, und ist doch bittrer Ernst; namentlich diese anhaltende fliegende Triolenpassage gegen den Schluss hin, wenn das Orchester Fragmente des ersten Motivs nebst meinem Quintenpfiff hören lässt. Prächtig macht sich das, aber es will auch prächtig gegeigt sein. Nun, es ist ja bereits gedruckt und auf dem Musikmarkt, da mag es jeder versuchen, der dieselbe Waffe führt. *Papageno.*

— Die erhöhten Preise im Opernhause bei den Vorstellungen der Damen Viardot-Garcia, Fanny Cerrito setzen so viel Federn in Bewegung, dass ich eine von den meinigen auch in diesem Thema versuchen will.

Man mag mit der Direction darüber rechten, so viel man will, aber es ist mindestens albern, deshalb gegen die beiden gastirenden Küstlerinnen zu Felde zu ziehen.

Mad. Viardot erhält 50 Friedrichsdor für den Abend, Mad. Cerrito wahrscheinlich nicht mehr.*) Erstere erhielt in dem kleineren Theater der Königstadt die Hälfte der Einnahme, was oft mehr betrug als 50 Friedrichsdor, während ein Parquettbillett bei ihren Vorstellungen nur 1 Thlr. kostete; jetzt im Opernhause aber 1½ Thlr. Bei Rubini's Vorstellungen im Königstädter Theater waren die Preise so hoch, als jetzt die erhöhtesten im Opernhause, nämlich im ersten Range 2 Thlr. u. s. w. ohne dass in den Zeitungen gegen die damalige Direction polemisirt wurde, denn es war im Publicum die Kunde verbreitet: der berühmte Tenor erhielte pro Abend 800 Thlr. d. h. also mehr, als dass Königstädt. Theater bei seinen gewöhnlichen Preisen überhaupt Brutto einnehmen kann.

Madame Marie Taglioni, welche im Jahre 1832, unter dem Regime des Grafen Rodern hier tanzte, erhielt für den Abend 60 Friedrichsdor, also mehr als jetzt Madame Viardot; das Billet zum ersten Range kostete damals 1 Thlr. 10 Sgr. Ganz gleich verhielt es sich bei dem letzten Gastrollencyclus des Frl. Lind.

Die jetzige Direction des Königl. Theaters wird nun in Bezug auf die neueste Erhöhung der Entreen öfters durch das Argument vertheidigt: das neue Opernhaus fasse über 100 Personen weniger als das alte. Das ist freilich schlimm, dass das neue Opernhaus für das heutige Berlin viel zu klein ist; Berlin braucht jetzt ein Theater, das mindestens 3000 Personen fassen kann. Allein warum soll das Publicum darunter leiden, dass das Haus zu klein gerathen ist? warum sollen gar die Künstlerinnen darunter leiden? —

*) Die Fama behauptet mit Entschiedenheit, die Tänzerin erhalte 100 Frd'or. D. R.

Bei der letzten Vorstellung des Othello sang Madame Viardot die Dedemona mit jener hohen Vollendung, die diese geniale Meisterin auszeichnet; das Haus war bei den hohen Preisen ganz gefüllt; allein der Applaus des Publicums, obwohl er nach jeder Pointe ausbrach, auch die grosse Künstlerin zwei Mal hervorgerufen wurde, schien doch durch die hohen Preise beengt und modifizirt. „Wenn man so viel Geld zahlt, braucht man nicht zu klatschen“ hörten wir jemand sagen. Ist das nun nicht die plumpste Kleinstädterei? O Berlin! —

— Das Journal Français de Berlin bringt bei der letzten Nummer eine interessante Beilage, eine Romanze von Meyerbeer; zur nächsten Nummer folgt als Beilage eine Romanze, componirt von Mad. Viardot-Garcia.

Dresden. Herr Kammermusikus Moritz Fürstenau, Sohn des berühmten Künstlers dieses Namens, gab hier ein Concert auf der neu-construirten Flöte des Hrn. Böhme. Die Erfindung wird als eine wesentliche Verbesserung dieses Instrumentes gerühmt. (Ist aber nicht mehr neu.)

Wien. Charles Mayer aus Petersburg befindet sich in Wien und giebt dort Concerte, man billigt sehr die von ihm veranlassten ermässigten Concertpreise, (Herr Mayer ist reich) um so mehr, da er ein Virtuose von so grossem Ruf ist. Dessen ungeachtet reisste er ohne ein zweites Concert zu geben ab.

— Herr Vivier gab hier ohne besondern Erfolg Concerte.

— Hector Berlioz geht nach St. Petersburg, wird indessen im Monat Februar sein neues Werk „Faust's Verdammung“ noch in Wien zur Aufführung bringen.

— Ist denn die Welt verkehrt? ruft die Wiener Zeitschrift aus. In Bologna ist zur Eröffnung der Opern-Stagioue, Robert der Teufel und die Stumme von Portici gegeben worden. Möglich wäre es denn doch, dass die Italiener von den flachen Leistungen ihrer allerneuesten Componisten (Verdi, Ricci etc.) endlich übersättigt, zu Besserem greifen. Armer Donizetti, wie ungerecht that man, Dich zu verketzern! Wie verhältst Du Dich zu den Neuesten! —

— Ein Frl. Neruda hat am 27. Decbr. in Wien ein Concert angekündigt. Das Fräulein ist eine Violinspielerin und siebenjährig. Nach den Signalen soll sie mit dem kleinen Claviervirtuosen Papendyk verlobt sein; ihr Alter beträgt zusammen 17 Jahr.

Leipzig. Alexander Dreyschock gab am 7. Jan. hier ein Concert. Im ertsen Theil spielte er nur seine eignen Compositionen, welche ihm Gelegenheit gaben, seine ausserordentliche Bravour in Octavengängen und Terzengängen zu zeigen, ausserordentlich ist die Ausbildung seiner linken Hand. Unterstützt wurde das Concert von Frl. Sophie Schloss*), welche Lieder von Curschmann und Josephine Lang und eine Arie von Rossini, mit bekannter Meisterschaft sang. Musik-Director Gade hatte die Leitung des Concerts übernommen und eröffnete dasselbe mit Mendelssohn-Bartholdys Hebriden-Ouverture.

Lübek. Auf dem letzten Sängerfeste des Nordischen Sängerbundes wurde der Entschluss gefasst in diesem Jahre ein allgemeines deutsches Sängerfest hieselbst zu feiern und die Zeit der Feier ist auf den 26. — 29. Juni bestimmt. Den Angaben der zu erwartenden Sänger der verschiedenen Liedertafeln, sieht das Fest-Comité bis zum 15. März entgegen, und ist es im Stande, denjenigen Sängern, welche sich zeitig melden freies Obdach anzubieten. (Nur nicht wie voriges Jahr in

*) Uns noch von ihrem hiesigen leider nur einmaligen Auftreten im besten Andenken, und wünschten wir wohl die ausgezeichnete Künstlerin, von der uns allerorten die ehrendsten Berichte zugehen, wieder hier zu hören. D. R.

Cöln, wo die armen Liedertäfler die Gastfreundschaft schmerzlich bezahlen mussten.)

Paris. Der bekannte Tenorist Gardoni verlässt die italienische Oper in Paris und zahlt für seine Freiheit 30000 Francs.

— Herr Girard, der an Habeneck's Stelle die Direction des Orchesters der grossen Oper in Paris erhalten, wird zum ersten Mal in Rossinis grosser Oper dirigiren. Er ist jedenfalls der beste Orchester-Dirigent und steht weit über Habeneck, der zwar ein guter Dirigent der Conservatoir-Concerte, aber nur ein mittelmässiger Oper-Dirigent ist.

— Doniztti's Gesundheit hat sich ein klein wenig gebessert; er erkennt seine Bekannten wieder, doch geht's noch immer mit dem Sprechen nicht, nur sein „Addio" ist deutlich. Es ist immerhin ein gutes Zeichen, dass der Maestro nun fleissig Bewegung macht und — Billard spielt, sich auch eines festen Schlafs erfreut, doch nur mit Mühe kann man eine Antwort von ihm erlangen. Charivari.

— Von Rosenhayn wird berichtet, dass er eine zweiactige Oper für die Academie Royal schreibt.

Lyon. Die Schwestern Milanollo gaben hier Concerte, am 23. Novbr. ihr siebenzehntes und Abschiedsconcert. Der Zudrang, der schon früher nicht nachgelassen, war am letztern Tage ein wahrer Sturmlauf. Ein grosser Theil der Bühne war zu Sitzplätzen umgeschaffen, jede Möglichkeit zur Vergrösserung des Raumes benutzt worden, und dennoch war, lange vor Eröffnung, nicht Billet, nicht Platz zu erhalten. Ja nicht einmal Eingang, wie ich selbst mit einem Billet erfuhr. Die Gefeierten trugen silberne Kränze von unbekannten Verehrern, silberne und goldene Medaillen vom Musikverein und vom Orchester, silberne Armbänder von den Abonnenten des Theaters, ein durch schöne Einnahmen gefülltes Portefeuille und die freundlichsten Wünsche mit sich. Alles hat seinen Werth, besonders in Lyon, wo sich kein Künstler einer solchen Aufnahme rühmen darf. Das nahe St. Etienne hat die Virtuosinnen zweimal gehört, Marseille erwartet sie. Der kränkelnden Therese wird die südliche Luft wohl thun. Sie bedarf der Ruhe, denn auch der Triumph hat sein zerstörendes Element. *(Bühnenwelt.)*

— Emil Prudent gab in Dijon ein Concert im Saale der Philharmonie, welcher mehr als 1500 Personen fasst, Entrée zu 1 Franc (!?). In Berlin kostete bei seinem Concert ein numerirter Platz 1½ Thlr., das Resultat ist aber auch bekannt; von Dijon ging er nach Turin.

New-York. Henry Herz gab in New-York ein Concert, in welchem auf 8 Flügeln von 16 Pianisten die Ouvert. „Simiramis" aufgeführt wurde. (Herrlicher Genuss!) — Ebendaselbst ist auch Leopold de Meyer und giebt mit vielem Beifall Concerte. (Auf einem Piano?)

Herr Schauspieler und Sänger Blume hat zum nächsten Sonnabend ein Concert veranstaltet, durch welches der neue Concertsaal im Opernhause eingeweiht werden soll. Dasselbe wird zum Besten hiesiger verschämter Armen und der Armenspeisungsanstalt gegeben. Die tüchtigsten Künstler und Madame Viardot-Garcia wirken in demselben mit. Das Programm ist interessant zusammengestellt.

I. Theil.

Ouverture zu Tygranes von Rhigini.
Mulieris bonae von Jomelli (vom Domchor gesungen).
Festrede, gedichtet von Laube, gespr. von Mdme. Krelinger.
Concert für Violine mit Orchester, gesp. v. Hr. St. Léon.
Furien-Scene aus Orpheus, von Gluck (Mad. Viardot u. Chor.)

II. Theil.

Ouverture zu Brennus, von Reichardt.
Erstes Finale aus Oberon (Frl. Tuczek u. Brexendorf mit Chor.)
Neue Polonaise für Orchester, von Taubert.
Hymne von Lwoff, ausgef. vom Domchor.
Spanische Lieder, ges. von Mad. Viardot.

Die Direction ist von Herrn Kapellmeister Taubert übernommen.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 3. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 20. Januar 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an: In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete werden unter der Adresse: Redaction der neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements: Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. Halbjährlich 3 Thlr. } zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Ueber den musikalischen Ausdruck metrischer Feinheiten der deutschen Poesie.

(Besonders in Rücksicht auf die heutigen Liedercompositionen.)

Dem Verfasser dieser Zeilen gehen allwöchentlich so und so viele Gesangscompositionen, insbesondere Liederhefte durch die Hände, denen er eine grössere Aufmerksamkeit zu widmen sich genöthigt sieht. Die Beurtheilung derselben gönnt ihm nicht immer den Raum, auch sind die Rücksichten im Besprechen eines einzelnen Liederheftes oft zu mannigfaltig, als dass er sich bei der Darlegung gewisser künstlerischer Gesichtspunkte lange genug aufhalten könnte. Er zieht es daher vor, Beobachtungen, welche er an einzelnen musikalischen Erscheinungen gemacht hat, so weit sie in ein bestimmtes Gebiet gehören, zusammenzufassen und unter kritisch-allgemeine Gesetze zu stellen.

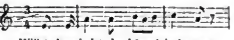
Das obige Thema berührt einen Fehler des musikalischen Ausdrucks, von dem kein einziges Liederheft frei ist. Es ist zwar natürlich, dass in dem Componisten die Fähigkeit ein musikalisches Motiv zu gestalten überwiegend sein muss (dafür ist er Musiker); nichts desto weniger liegt es ihm ob, da wo die Musik sich mit der Dichtkunst zu einer aus beiden gemeinsam hervorgehenden Kunstgestaltung verbindet, die Eigenthümlichkeiten der letztern kennen zu lernen und sie zu berücksichtigen. Wie in jedem Kunstwerke, so ist freilich auch in dem musikalischen die Idee, der Grundgedanke das Primitive und Wesentliche. Wenn der Componist sich einen Text zur Bearbeitung wählt, so wird seine musikalische Schöpferkraft ihn ohne Weiteres auf eine allgemein musikalische Idee führen; die Ausarbeitung im Einzelnen wird ihm aber ohne genaue Kenntniss der Formen, in welchen der Dichter sich bewegt, nur mangelhaft gelingen. In der Bearbeitung eines Textes muss eine gewisse Gesetzlosigkeit herrschen, die nur durch die genaueste Kenntniss metrischer Regeln und Gesetze wiederum zum Gesetze erhoben wird. Wir meinen damit Folgendes: Ueberall, wo es sich um die Ausarbeitung eines rein musikalischen Gedankens handelt, in der Sonalenform, welche im weitesten Sinne die höchsten Aufgaben musikalischer Kunst umfasst, ist die Variation oder Veränderung das eigentliche Bindemittel, die Grundgedanken festzuhalten. Je mannigfaltiger und interessanter der Componist diese zu gestalten vermag, je mehr er sie durch geschickte harmonische Combiniationen bereichert, in desto anziehendern Gegensätzen erscheinen die Grundgedanken seiner Arbeit, sobald sie sich von Neuem im Verlaufe des Satzes geltend machen. Jede gut gearbeitete Sonate giebt dafür Belege. Diese Veränderungen innerhalb eines Satzes sind aber bei aller Mannigfaltigkeit, in der sie sich bewegen dürfen, doch einem bestimmten Gesetze unterworfen, und es würde auffallen, wenn der Componist an einer Stelle, wo die melodische Fortführung etwa auf Sechzehntheilnoten beruht, diese ohne Weiteres mit andern vertauschen wollte. Die plastische Einheit würde gestört werden, etwa wie wenn der Architekt Parallelsäulen, die als solche einen gleichförmigen Charakter haben müssen, durch ungleich geformte Säulen unterbräche. Der Textcomponist muss nach andern Gesetzen handeln. Die Textmelodie ist zwar einerseits in die durch Rhythmus, Tact und Harmonie bedingten Gesetze eingeschlossen; sie kann im Verlauf ihrer Entwickelung sich auf einen ganz einfachen Kreis von Accorden und Tonarten beschränken: nichts desto weniger wird sie oft ihre wahre Selbstständigkeit dadurch erhalten, dass sie sich in eigenthümlichen, oft bizarren und launenhaften Zeitverhältnissen bewegt, wie sie die metrische Form des Gedichtes erheischt. In dieser Beziehung fehlen die Componisten häufig, sogar schon bei der Anlage einer Composition. Es ist von der grössten Wichtigkeit, ob ich einen Text in drei- oder viertheiligem Zeitmasse bearbeite. Viel schwieriger wird aber dieses metrische Verhältniss im Einzelnen, bei Ausführung der Melodie. Hier kommt es gar oft auf ein feines Abwägen der metrischen und rhythmischen Beziehungen an, in welchen die einzelnen Theile des Verses zu einander stehen. Eine eigentliche Beseelung der rhythmischen, rein äusserlichen Elemente der Melodie giebt der letztern oft erst wahrhafte künstlerische Weihe.

Um die von uns geforderten metrischen Feinheinten der deutschen Poesie musikalisch wiederzugeben, ist erfor-

derlich, dass wir auf einige nicht allgemein gekannte Gesetze der deutschen Versbildung zurückgehen. Keine Sprache ist in der metrischen Characteristik ihrer lyrischen Verse so reich und mannigfaltig, wie die griechische. Die rhythmisch-musikalische Wirkung der griechischen Chöre in den Trauerspielen oder der Pindarischen Oden muss erschütternd gewesen sein. Die Versbildung der germanischen Sprachen, also auch der deutschen, beruht indess auf andren Principien, und weil dies der Fall ist, hat man lange Zeit geglaubt, dass sie einer feinen metrischen Characteristik gar nicht fähig sei. In der That lässt die Geschichte der deutschen Dichtkunst die ältesten Verse fast ausschliesslich aus den metrischen Grundfiguren des Jambus und des Trachäus hervorgehen, wodurch sie einen monotonen Character erhielten. So kam man zu der Ansicht, dass die deutsche Sprache nur accentuirende Verse besitze. Man suchte in der Versbildung lediglich den Ansprüchen einer accentuirten Bewegung zu genügen und glaubte damit das musikalisch-deklamatorische Problem derselben gelöst zu haben. Für die Poesie früherer Zeiten mag das bis zu einem gewissen Punkte immerhin gelten. Die neueste Poesie (und aus dieser entnehmen doch die heutigen Musiker ihre Texte) hat aber für ihre Versbildung concretere Bestimmungen, wenn diese auch von sogenannten Naturdichtern noch nicht anerkannt, von andern, denen die technische Kenntniss der Versbildung fehlt, nur unbewusst befolgt werden.

Was wir für musikalische Zwecke brauchen, betrifft den jambischen, den trachäischen, den dactylischen und den anapästischen Vers. Die gemischten Verse finden bei ihrer musikalischen Behandlung in dem, was über diese zu sagen ist, ihre Erledigung, und die zusammengesetzten lassen sich theilweise ebenfalls auf sie zurückführen.

Musikalisch von gleichem Gewicht erscheinen zunächst die jambischen und trachäischen Verse, indem das thetische Moment der erstern als Auftact behandelt wird, während die andern sogleich mit der Arsis beginnen. Dieses allgemeine aus dem Accent des Verses resultirende Gewicht findet der mit der Versbildung nicht vertraute Componist gewöhnlich gleich heraus; auch hat er meistens im Gefühle, wie und wo er die musikalischen Pausen und die Interpunction eintreten lässt. Die Hauptschwierigkeit beruht in der Auffassung der repräsentirenden Versfusse. Die Dichter brauchen den trachäischen Vers nicht immer in seiner reinen Gestalt. Oft setzen sie an die Stelle des zweiten Trachäus einen Pyrrhichius und beschleunigen dadurch die metrische Bewegung desselben. Giebt man sich damit ab, den Vers pedantisch zu scandiren, so bringt man allerdings dadurch, dass man die erste kurze Sylbe des Pyrrhichius scharf accentuirt, das Normalverhältniss von Länge und Kürze zu Stande. Damit ist aber dem deklamatorischen Gewicht des Verses keineswegs Genüge gethan. Man darf wohl einer langen Sylbe durch das Gewicht des Accents einen grössern Nachdruck geben, niemals aber eine wirkliche Kürze zur Länge erheben. Volksmelodien nehmen auf dergleichen metrische Feinheiten keine Rücksicht. Das ist natürlich. Denn der Componist der Volksmelodie abstrahirt von dem Inhalte des Gedichts im Einzelnen; ihm schwebt der Grundgedanke vor; er bildet musikalische Phrasen oder Perioden, indem er sich ausschliesslich von musikalischer Phantasie leiten lässt; die Melodie lebt im Munde des Volkes fort, der Text nicht; ist dieser veraltet, so legt man der Melodie wohl einen neuen unter. Immer bleibt freilich auch dies etwas Mangelhaftes, man ist hier aber nachsichtig mit einer solchen Behandlung des Textes. Die Kunstpoesie fordert von dem Componisten ein Eingehen auf ihre formellen Gesetze. Als Beispiel für diesen einzelnen Fall diene Folgendes. Eine bekannte Melodie zu Schillers Alpenjäger beginnt so:


Willst du nicht das Lämmlein hü-ten
Nährt sich von des Grases Blüthen u.s.w.

Es kann keine verfehltere musikalische Declamation und Rhythmisirung geben als die hier angewandte. Während der Dichter mit seinem declamatorischen Gefühl die erste Dipodie der beiden Verse in der päonischen Form (–́ – ⏑ ⏑) auftreten lässt, legt der Componist den Hauptaccent der musikalischen Phrase auf die tonlosen Wörtchen nicht und von. Der deklamatorische Nachdruck ruht auf den Wörtern: Lämmlein hüten und Grases Blüthen, und es wäre demnach eine Melodie wie etwa:


Willst du nicht das Lämm-lein hü-ten

rhythmisch jedenfalls richtiger. Bei genauer Beobachtung solcher metrischer Feinheiten wird es allerdings dem Componisten zuweilen begegnen, dass eine Note, wie hier das *c* auf der ersten Sylbe des Wortes Lämmlein, der Melodie einen monotonen Character verleiht. Da hat er denn aber Gelegenheit, durch geschmackvolle Verzierung ausser dem metrischen Gewicht derselben noch ein musikalisches zu geben. Wie hier durch den repräsentirenden zweiten Versfuss der ganze Vers einen von dem ursprünglichen Schema abweichenden Gang annimmt, so treten dergleichen Abweichungen oft an den verschiedensten Stellen der Verse ein. Namentlich ist, um bei dem besprochenen Gedichte stehen zu bleiben, der Fall nicht selten, dass der Inhalt eine Beschleunigung fordert und dadurch an der ersten Stelle des Verses der Jambus statt des Trachäus zu stehen kommt:

Ŭnd dĕr Knabe ging zu jagen
Ŭnd ĕs treibt und reisst ihn fort,
Ăn dĕs Berges finstern Ort.

Während in diesen Versen der musikalische Auftact eine wichtige Rolle spielen würde, andre hingegen im vollen Tacte einsetzten, käme zugleich eine metrische Mannigfaltigkeit in den musikalischen Ausdruck, der namentlich dem Wesen der lyrischen Poesie durchaus entspräche.

In den jambischen Versen sind die Fehler gegen den richtigen musikalischen Ausdruck fast noch häufiger. Für den Musiker ist hier eine um so grössere Sorgfalt nothwendig, als die Gesetzlosigkeit, mit welcher die Dichter diesen Vers behandeln, nicht als Norm aufgestellt werden darf. Die Hauptschwierigkeit liegt in dem ersten Fusse, der gemeinhin dem Verse ein trochäisches Maass giebt. So zu den schönen Worten Göthe's:

Smaragden keimt es
Und keimt wie Blut.
Primeln stolziren
So naseweis,
Schalkhafte Veilchen
Versteckt mit Fleiss u. s. w. Die Melodie:

Schalkhafte Veilchen versteckt mit Fleiss

statt mit Vermeidung des Auftactes so zu rhythmisiren:

Schalk-haf-te Veil-chen ver-

Die Fehler, welche von den Componisten bei Behandlung dieses Verses begangen werden, sind zahllos.

Der dactylische Vers ist so grossen Schwierigkeiten nicht unterworfen, wenigstens was den Accent anlangt. Meistens wird aber in der Weise gefehlt, dass der Componist die beiden Kürzen des Dactylus nicht gleich behandelt, son-

dern der zweiten ein grösseres Gewicht als der ersten giebt, wie:

Hin-ab aus der lau-bi-gen Höh.

Es ist in den meisten Fällen richtiger, statt (wie hier) der punctirten Achtelnote eine Viertelnote zu wählen und, wie es der Dactylus erheischt, zwei gleiche Kürzen darauf folgen zu lassen. So lesen wir richtig in einem Liede:

dass es weit durch den son-ni-gen u.s.w.

Mit den anapästischen Versen verhält es sich ganz eben so, nur dass die Längen und Kürzen im umgekehrten Verhältnisse zu einander stehen.

Zu diesen einzelnen Bemerkungen, welche auf zahllose metrische Fehler in den meisten Liedercompositionen hinweisen, noch einige allgemeine Andeutungen.

Das hier ausgesprochene Princip wird mit absoluter Consequenz sich nicht in Ausführung bringen lassen, ganz besonders nicht in grössern und umfassenden Compositionen. Allein auch das Lied wird häufig zu einer Abweichung nöthigen. Der Componist hat z. B. ein musikalisches Motiv, das mit dem Metrum des Dichters correspondirt, erfunden; er hält es aus musikalischen Rücksichten für nothwendig, dasselbe noch einmal auftreten zu lassen, und der Zufall will, dass er hier bei richtigem Ausdruck im Allgemeinen, dem Metrum des Dichters nicht genügt.

Vor Allem möchten wir uns vor dem Vorwurf verwahren, als sei es unsre Absicht Worte in Musik zu setzen. Wir wollten nur auf Mängel aufmerksam machen, die als eine Folge der Gedankenlosigkeit und eines unausgebildeten Geschmacks anzusehen sind.

Sodann ist für die Componisten der Gesichtspunkt festzuhalten, dass wir bei unserer Theorie die Kunst-Lyrik der heutigen Poesie im Auge haben. Denken wir an jene Form der Poesie, welche noch unsere klassischen Musiker zum Theil bearbeiteten, so lohnt es kaum der Mühe, sich auf ästhetische Erörterungen, von denen wir hier sprechen, einzulassen. Namentlich dürfen die dramatischen Poesien hier nicht in Erwägung gezogen werden. Da ist das musikalische Element und der ganze dramatische Organismus so überwiegend, dass man nur den musikalischen Ausdruck jener allgemeinen Situationen bezweckte. Und wenn Dichter, wie Göthe, Dichterwerke auch für musikalisch-dramatische Zwecke schufen, so ist hier der dichteriche Standpunkt so vorherrschend, und die Kenntniss der musikalischen Forderungen tritt in dem Maasse zurück, dass der Musiker meist nur äusserst wenig für den Ausdruck seiner Ideen darin findet. Anders verhält es sich mit Göthes Lyrik, und mit den meisten erwähnenswerthen Dichtungen der Gegenwart; denn diese tragen durchschnittlich ein lyrisches Gepräge. Hier beruht zum Theil die Wirkung auf metrischen Gesetzen und es ist Pflicht des Componisten, sich um dieselben zu bekümmern.

Der Inhalt eines Gedichts ist das Wesentliche, er zieht zunächst an; durch ihn lässt sich der Musiker vorzugsweise begeistern.

Den Gedanken rein zu haben,
Die herrlichste von allen Gaben.

Nachdem sich der Componist aber für ihn erklärt hat, möge er an die metrische Declamation des Gedichtes denken und nicht frisch drauf los componiren. Wenn auch der sprudelnde Quell des musikalischen Gedankens wer weiss woher kommt, die Form will bedacht sein, sie setzt Reflexion und Ernst voraus.

Diese Forderung wird um so nothwendiger, als der metrische Theil unserer Poesie noch keinesweges wie zu wünschen geregelt ist. Oft fehlen die Dichter, weil sie sich nicht zu helfen wissen und aus Mangel an genügender Kenntniss. Um so mehr hat der Musiker dies zu berücksichtigen und mit seinem musikalischen Sinn den metrischen Ausdruck regelnd zu ordnen. Das wird er allerdings nur dann beobachten, wenn der Inhalt für ihn ein überwiegendes Interesse hat. Auf der andern Seite aber ist vor einem Missgriff zu warnen, in den sehr viele Componisten (meistentheils die dramatischen) verfallen, vor einem Haschen nach rhythmischem und metrischem Ausdruck. Die musikalische Gedankenarmuth hilft sich gern durch dieses Mittel und sucht ein gehaltloses Thema damit zu beleben.

Unter den Liedercomponisten, welche am meisten die metrischen Gesetze der Poesie übersehen, stehen die süsslichen, italienisirenden, bei Weitem die Mehrzahl, obenan, eine Erscheinung, die aus dem ganzen Character ihrer Melodien resultirt. Wir wollen keine Namen anführen, aber es giebt Liedercomponisten, die so fruchtbar sind, dass dei Musik gewiss oft ganz unabhängig vom Text ins Leben tritt. Es werden höchstens die Hauptcäsuren und Pausen in Erwägung gezogen, sonst wandelt die Musik frank und frei über alle Berge.

Dr. *O. Lange.*

Recensionen.

Jos. Curci. Le petit Solfège pour voix de Contralto ou Basse. Vienne chez P. Mechetti 9me Carli. 1 Fl. 30 kr.

Jos. Concone. 50 Leçons de chant pour le médium de la voix. Mayence chez le fils de B. Schott. En deux suites, chaque 3 Fl. 26 kr.

Diese beiden Unterrichtswerke sind nach den beigefügten Vorreden ausdrücklich für erste Anfänger in der Singekunst bestimmt. Die Aufgabe, welche die Herren Verfasser sich gestellt haben, war keine der leichteren, denn ist es überhaupt schon nicht leicht, Uebungsstücke, die allen nöthigen Anforderungen entsprechen sollen, für Gesang ohne Text zu schreiben, so wird es doppelt schwierig, wenn sie für Anfänger bestimmt sind, deren beschränkte Fähigkeiten dem Componisten mannigfache Fesseln auferlegen. — Die Erkenntniss dessen, was sich für den ersten Anfänger schickt, erfordert die grösste, nur aus langer praktischer Unterrichts-Beschäftigung zu schöpfende Erfahrung. Wer für Schüler arbeiten will, muss Meister sein.

An Herrn Curci's Arbeiten wird auch die wohlwollendste Kritik nicht viel zu loben finden. Ausserdem dass diese Uebungen für den ersten Anfänger in der Singekunst offenbar zu schwierige Aufgaben enthalten, ist auch die Composition derselben so mangelhaft und dilettantisch, dass schon aus diesem Grunde allein der verständige Lehrer sich nach andern für den vorliegenden Zweck bestimmten Uebungen wird umsehen müssen. —

Herrn Concone's Arbeiten anlangend, so dürfen wir dieselben, betrachten wir sie als Compositionen im Allgemeinen, vielfältig beloben, indem der Verfasser darin sich als erfindungsreicher und des musikalischen Satzes kundiger Musiker zeigt; doch als Solfeggi betrachtet, und namentlich für Anfänger, wünschten wir in denselben wohl Manches anders. Zunächst erscheint es uns bedenklich, dass der Verfasser bei dem Anfänger, statt eines allmählich sich entwickelnden Stimmumfangs sogleich einen vorhandenen Umfang von zehn und mehren Tönen voraussetzt, während derselbe, selbst nach mehrmonatlicher Uebung in der Tonbildung, selten über mehr als sechs Mitteltöne mit jener Sicherheit gebietet, welche für das Studium von Tonstücken unerlässlich ist; weshalb denn alle guten italienischen Solfeggi für den Elementarunterricht Anfangs nur die Mittel-

töne von [Noten] bis [Noten] für Sopran, und von [Noten] bis [Noten] für Alt, in Anwendung bringen, höhere und tiefere Töne aber nur äusserst selten, und alsdann immer nur auf bequemste Weise benutzen.

Dann aber vermissen wir in diesen Uebungen den eigentlichen und schönen Gesangsstyl. Schreiten die Intervalle auch meistens in natürlicher und ungekünstelter Folge fort, und ist auch Alles leicht treffbar, so entbehren Herrn Concone's Melodien doch jenes eigenthümlichen Schmelzes und Reizes, den andere und vorzüglich italienische Componisten der Singstimme, durch die besondere Art der Führung derselben, zu entlocken wissen, da sie die Stimme in ihren schönsten Beziehungen belauscht haben. — Nur was vom Componisten im Geiste des Sängers gedacht wird, kann von diesem vollständig als Gesang wiedergegeben werden, und wo der Componist dies nicht vermag, da hört er auf, bildend auf die Kunst des Singens einzuwirken, so glücklich seine Interventionen auch sonst sein mögen. —

Die Academie der Künste in Paris hat dem Verfasser ein (in der Vorrede mit abgedrucktes) Zeugniss ausgestellt, demgemäss sie dies Werk des Herrn Concone zu den besten in dieser Gattung bis jetzt publicirten zählt, da die Melodie rein und elegant geschrieben, auch die Harmonie stets gut behandelt sei. In wieweit wir diesem Ausspruche beistimmen oder von ihm abweichen, haben wir in gegenwärtiger Abhandlung zu erkennen gegeben. — *T......r.*

Robert Schumann, Skizzen für den Pedal-Flügel. op. 58. Leipzig bei Kistner.

Skizzen! Ein neues in der Musik noch nicht angewendetes Wort. Würde mich vor Bekanntschaft mit dem mir vorliegenden Werke Jemand gefragt haben, was ich darunter verstände, so würde ich damit etwa einige melodische in einer Brieftafel niedergelegte Notirungen bezeichnet haben, die, weil sie dem Gedächtnisse leicht entschlüpfen könnten, zu Papier gebracht worden sind. So haben manche Meister auf Reisen in ihr Porte-feuille flüchtige Gedanken aufgeschrieben, um sie bei gewonnener Ruhe zu verarbeiten. Weiter könnte ich unter dem Ausdruck: „Skizzirung" wohl auch den harmonischen, genauer den modulatorischen Gang einer umfassenderen Composition verstehen, den ich mir gleichsam planmässig vorher entwerfe, um dann die melodischen Sätze danach zu lenken und zu biegen. In andern Künsten hat das Wort „Skizzen" einen bezeichnenderen Sinn, namentlich in der Malerei, welcher es auch entlehnt ist. Hier bedeutet es flüchtig und vorläufig gemachte Umrisse, die nachher weiter auszuführen sind, an denen aber noch vielfach geändert werden kann. Jedenfalls ist damit die Vorstellung des Unfertigen und Einstweiligen verbunden. Von einem Componisten ist nun nicht anzunehmen, dass er absichtlich Vorläufiges, Unfertiges in die Oeffentlichkeit schicke und da weder diese noch jene beiden anderen Sinneserläuterungen auf des Herrn Sch. Werk passen, so ist der Ausdruck: „Skizzen" kein glücklich gewählter. Ich würde nun, wie überhaupt auf die Titelblätter, so auch auf dieses kein Gewicht legen, wenn Ich nicht das Heer der Nachahmer fürchtete. Ferner denke ich mir auch, dass ein Künstler, wie der in Rede stehende nicht das Mindeste thut, ohne seine besonderen Gründe zu haben und da muss er es mir schon zu Gute halten, wenn Ich dem Grunde auf den Grund gehe. Aber Himmel — was für eine lange Vorrede! Das Ganze und Breite von der Sache ist, dass diese Skizzen weiter nichts sind, als kleine Compositionen in viertheiliger Liederform von je acht und mehr Takten für den Pedal-Flügel d. i. einen Flügel, der ausser dem Spiele mit den Händen noch das mit den Füssen erfordert, daher diese vier Stückchen auch in drei übereinanderstehenden Systemen abgedruckt sind. Es steht besonders noch auf dem Titel, dass sie auch zwei Spieler ausführen können und dann mögen sie sich vertragen, wie es eben geht. So leicht nämlich das Pedal, weil es nur den Grundbass hat, auszuführen ist, so muss man doch immer eins haben. Nun aber sind diese Pedale an den Flügeln höchst selten. Wem es also der Mühe lohnt, der kann sich noch nachträglich ein solches Pedal vom Instrumentenmacher Hellmuth in Berlin zu seinem Flügel hinzubauen lassen und er wird dann durch diese Skizzen, welche auf hohem Kothurne und mit Grandezza einherwandeln, bis auf Weiteres belohnt werden. Einstweilen kann er sich auch mit einem gewissen Sebastian Bach befreunden und wird daran eine gute Weile sein Genüge finden. Auch können Organisten diese Stücke als Praeludien wohl anwenden, und werden damit in dieser Gattung eine grosse Wirkung machen. Schliesslich brauche ich wohl kaum zu bemerken, dass die Skizzen durch ihre harmonische Combination interessanter sind, als durch ihre melodische. Wer die Compositionsweise Schumann's kennt, erwartet dies nicht anders. Schumann aber verschmäht zu eignem Nachtheile, wie manche deutsche Componisten, das was gerade individuell an ihnen sein könnte: — die Melodie. Dies, das Individuelle gerade, ist in der Kunst das Liebenswürdigste, das Naive, Einzige u. s. w., die Harmonie ist das Gemeingut Aller; es kommt freilich weiter darauf an, wie sie sich zur Melodie stellt, worüber Ich mich hier nicht weiter ergehen mag. Doch glaube ich bestimmt: Seite 3 und Mehres kann jeder bewanderte Harmoniker ohne Weiteres improvisiren, dazu bedarf es keiner Feder und keines Grabstichels. *Fl. G.*

Der Menschheit ganzer Clavierjammer fasst mich an, wenn ich die vor mir liegenden Hefte aufschlage, und dieser musikalischen Erfindungslosigkeit, diesem Mangel an Geschmack, diesem süsslichen Gefasel und Gewinsel, dieser ganzen armseligen Charlatanerie einen Blick schenke.

Prudent, Marche triomphale sur Charles VI. op. 27. Mayence, Schott.

Eine sogenannte, sich in den abgedroschensten Clavierphrasen im Kreise drehende Phantasie, affectirt in jedem Tacte, ohne auf eine andere Tendenz, als den Klatsch des Publicums hinzuarbeiten. Neue Combinationen characterisiren den Virtuosen. Prudent scheint es aufgegeben zu haben, dergleichen zu erfinden, ohne darum auf seine Gedankenlosigkeit zu verzichten. Besonders unglücklich für ihn trifft es sich, dass sein Thema noch überdies wenig Ansprechendes besitzt.

J. A. Pacher, L'Elégante, Etude de Salon ded. à Ign. Moscheles. op. 7. Vienne, Diabelli.

— Adagio et Allegro capriccioso ded. à Sig. Thalberg. op. 8. Vienne, Diabelli

Ohne einen Funken Originalität in sich zu haben, schreibt der Componist für Effecte, die von der neueren Clavierschule erschöpft und längst überwunden sind. Die Passagen der Encyclopädie von Ch. Czerny sind es, aus denen sich Pacher eine Rococovirtuosität zusammengesetzt hat, die nur den Schein der Schwierigkeit an sich trägt und ihn zu nichts als einer neuen Auflage seines Vorbildes stempelt. No. 1. *Des-dur.* Nichts als eine tausend mal dagewesene Figur auf 9 Seiten, ohne deutliche Einschnitte hingezerrt. No. 2. Beginnt in *As-dur*, mit derselben Figur, liefert dann ein Adagio, in dem mit vieler Harmlosigkeit beliebte Döhlersche Verzierungen mit unterlaufen und schliesst mit einem Allegro in *Des-dur*, in dem das einzig Capriciöse der Eigensinn des Verfassers ist, nichts als alte nüchterne Wendungen zu bringen.

Dobrzynski, Resignation. Morceau de Salon. op. 48. Berlin. Bote u. Bock.

Ebenso leer und geistig hülflos als die Vorigen, jedoch leichter. Resignation auf künstlerische Erhebung gehört wirklich dazu, solche Salonmusik zu spielen, mehr noch, es anzuhören.

J. Raff, Fantaisie dramatique, sur les deux Princes d'Esser. op. 19. Brunswick, Meyer jun.

— — Valse melancholique. op. 24. Vienne, Mechelli.

No. 1. exercirt mit vielem Glück pag. 7. Henselts Etuden. pag. 6. Thalbergs Norma und Donna del Lago-Phantasie. pag. 10. die erste Etude von Henselt *D-moll* und wird durch das angenehme Thema im Erfolg sehr unterstützt, das aber natürlich auf Rechnung Esser's zu schreiben ist.

No. 2. schwankt qualvoll zwischen Beethoven's Sehnsuchtswalzer und einem der Chopinschen Walzer in *As*, dessen Opus uns nicht gegenwärtig ist. Dabei besitzt Raff die lächerliche Sucht seine musikalischen Flicken mit pathetischen Worten aufzustutzen. Ueber diesen Tanz schreibt er: Tempo di Ballo ma non troppo Allegro statt Valse — dramatico, con strepito, incalzando elegamente, deciso (Letzteres bei einem ganz gewöhnlichen Recitativschluss) con bravura, giocosamente kommen auf jeder Seite vor.

Wie gleich uniformirt die vorstehenden Piecen sind, geht aus dem Umstand hervor, dass sie sich sämmtlich, mit nur zufälligen Ausweichungen innerhalb *Es*, *As* und *Des* nebst verwandten Molltonarten bewegen. Wir kennen demgemäss Componisten, deren ganzer Ideenkreis sich in *As-dur* dreht.

E. Wolff, Les deux amis. Les Huguenots à 4 m. op. 122. Mayence, Schott.

— — Grand Duo brillant. Musquetaires, Halevy. à 4 m. op. 129. Mayence, Schott.

Jenes für Anfänger, dieses für Geüblere. Beide mit gehöriger Flachheit. Musikalische Fabrikarbeit. Müssen sich denn unsre Künstler durchaus erniedrigen die Proletarier der Musikverleger zu sein? *E. Kossak.*

Berlin.

Concerte.

Man wartete und wartete, nämlich im englischen Hause am 14. d. M. Abends 7 Uhr. Gewissenhafte Kritiker sind immer zur festgesetzten Zeit an Ort und Stelle; gewöhnlich haben sie aber auch nicht viel Zeit zu verlieren. Endlich um halb 8 Uhr kam eine Trommel an, das übrige Orchester war schon gestimmt; es schien nur noch an der Trommel zu fehlen. Wirklich war es auch eine Orchester- keine Militairtrommel; aber das Concert nahm nicht seinen Anfang. Es mangelte noch an dem Wichtigsten, am — Publicum. Auch das fand sich allgemach ein, so dass die Stühle, wenn auch lückenweise besetzt waren. Endlich eröffnete die Ouvertüre zu Rossini's Tell die Feier. Eins von den kleinern Gartenorchestern mit „viel Fell und Blech" ist schon im Stande den Concertsaal des englischen Hauses zu erschüttern. Du lieber Gott, noch in andern Concerten spielen mittelmässige Orchester, das ist ja Nebensache, wir wollen einen Virtuosen hören. Herr Richard Peather, Pianist beginnt mit Hellers Bearbeitung der Schubertschen Post und der Forelle. Auf unserm Concertprogramme standen diese Nummern nicht; um die Forelle herauszuerkennen, dazu war wirklich ein feines Ohr nothwendig, so wild arbeitete Alles, rechte, linke Hand und Pedal durcheinander. Herr Peather scheint die Effecte zu lieben, das ppp. und das fff. ohne Sonderung, ohne Schmelz, ohne dynamische Abstufung weder in der Melodie, noch in den Passagen. Ganz besonders wurde dies in der berühmten und berüchtigten Hugenottfantasie von Thalberg bemerkbar. Wie viele Dilettanten spielen so wie Herr Peather! Freilich wurde das Concert zu einem milden Zwecke gegeben. Die Armen sollen billigeres Brod von dem Ertrage essen, und darum thut es uns leid, dass der Saal nicht bis in die äussersten Räume angefüllt war. Was soll aber aus der Kunst werden, wenn wir auf sie den Grundsatz anwenden, dass der Zweck die Mittel heilige. Uns wenigstens werden die Leser eines Kunstblattes es nicht verargen, wenn wir von zwei Gaben des Concertgebers vollkommen genug hatten, und den weitern Verlauf des Concerts seinem Geschick überliessen.

D. R.

Der neue Concertsaal des Opernhauses hatte am 16. seine Räume zum ersten Male einer musikalischen Feier geöffnet. Alles Neue hat in Berlin Bedeutung, erregt Interesse, nicht bloss in gewissen Ständen, sondern überall. Das Einweihungsconcert war also ein vollständigst besuchtes, für uns um des wohlthätigen Zweckes willen eine erfreuliche Wahrnehmung. Die Einnahme ist für die hiesige Armenspeisungsanstalt und für die Gesellschaft zur Versorgung verschämter Armen mit freiem Brennmaterial bestimmt. Unsere Leser werden einen Bericht über die architektonische Beschaffenheit des neuen Saales, vielleicht gar über das Verhältniss dieses Concertsaales zu dem im Königl. Schauspielhause erwarten. Fast scheint uns selbst dies der Hauptzweck eines Berichtes zu sein; denn im Wesentlichen unterschied der musikalische Theil der Feier sich nicht von andern bei ähnlichen Gelegenheiten veranstalteten Concerten. Hr. Laube, der bekannte Literat und Dramaturg hatte eine Einweihungsrede gediehtet, die von Mad. Crelinger gesprochen wurde und im Allgemeinen die Geschichte der Mark Brandenburg behandelte. Verse, aber keine Poesie, eigentlich auch nicht einmal Verse; denn musikalische Härten und metrische Unrichtigkeiten kreuzten sich in den Versen wie Schneeflocken bei trockener Kälte. Und welche simple Geschichtsklitterung! Ein salto mortale brachte uns von dem märkischen Sande (die parabolische Seite der Armuth), zu Friedrich dem Grossen. Bei dem grossen Kurfürsten wurde unterwegs Station gemacht. Friedrich der Grosse gab den Anknüpfungspunkt für Rhigini und Reichardt, jene verdienstvollen Meister der Tonkunst, welche einst in diesem Tempel der Musen gewirkt. Dann kam der Brand, die festen Mauern des Tempels sind stehen geblieben (auch eine symbolische Bedeutung) und aus der Asche hat sich in neuem Glanze wie ein verjüngter Phönix ein Musensitz in grösserer Pracht erhoben u. s. w. Um nun bei dieser Gelegenheit den modernen Standpunkt mit dem ältern, richtiger veralteten zu verbinden, eröffneten die vorhin genannten Meister beide Theile des Concerts. Von Rhigini wurde die Ouverture zu Tygranes, von Reichardt zu Brennus gegeben. Beides treffliche Arbeiten für ihre Zeit, so gut, dass mancher Maestro der Gegenwart von den alten Herrn die Kunst der Thematisirung und Instrumentation lernen könnte; die verarbeiteten Motive freilich etwas hypernaiv. Nun, das Programm sollte doch auch historische Momente darbieten und möglichst mannigfaltig sein. Die concertirenden Nummern waren eine grosse Fantasie über Motive aus „Lucrezia Borgia" für die Violine componirt und vorgetragen von Hrn. St. Léon und eine grosse Polonaise für das Orchester comp. von Taubert.* Letztere ist graziös in der Erfindung und geschmackvoll instrumentirt, erinnerte aber durch ihren Character zu sehr an die Eröffnung eines Balls und würde, nach unserm Dafürhalten, bei der Einweihung eines Ballsaales von entsprechender Wirkung gewesen sein. Hr. St. Léon ist ein genialer, capriziöser Virtuose, dessen Leistung um so mehr zu be-

wundern ist, als man kaum sagen kann, ob seine Virtuosität in den Beinen und Füssen oder in den Händen einen höhern Grad erreicht. Hr. St. Léon, Gatte der Fanny Cerrito, ist so sehr Musiker, dass er, indem er sich ganz und gar in seine musikalische Reproduction versenkt, die plastischen Seiten der andern von ihm geübten Kunst vergisst. Es ist schwer zu entscheiden, ob Hr. St. Léon in der ersten, zweiten oder dritten Position seine Geige hält. Er gleicht einer vom Winde bewegten Pflanze, die jeden Augenblick ein anderes Bild darbietet. So sehr wird sein Körper Ausdruck der innern Empfindung, der leidenschaftlichen Erregtheit. Nichts desto weniger verdient er als Virtuose die höchste Achtung. Namentlich behandelt er die G-Saite in allen Formen, besonders im Flageolet mit ausserordentlichem Geschick. Capricen, Staccato, Pizzicato vortrefflich, die Composition unterscheidet sich nicht von den Producten der meisten unserer Virtuosen. Beifall ward dem Künstler in hohem Maasse gespendet. Der hiesige Domchor repräsentirte das ernste, kirchliche Element des Concerts in zwei Nummern, dem „Mulieris bonae“ von Jomelli und der Hymne von Lwoff. Statt der zweiten Nummer hätten wir gern etwas andres gehört. Die Composition Lwoffs ist schon zu verschiedenen Malen vorgetragen worden und hat in ihrem Genre nicht so wesentliche Vorzüge, dass man gegen den Kaiserl. Russischen General und musikalischen Dilettanten sich ganz besonders verpflichtet fühlen dürfte. Die Ausführung war vorzüglich. Der Domchor ist gegenwärtig das beste Gesangsinstitut, welches Berlin besitzt. Wir glauben nicht, dass kirchliche Werke, besonders die alten Meister, hier mit grösserer Vollendung ausgeführt werden können. Möge das Institut in seinen Leistungen fortfahren und sich mit der Zeit auch zu einem grössern Umfange gestalten. Ausserdem unterstützte der Domchor die Furienscene aus dem „Orpheus“ von Gluck und das erste Finale aus Oberon. In ersterem sang Mad. Viardot die Solopartie, in dem andern Frl. Tuczek und Brexendorf, die beiden letztern Künstlerinnen mit allem ihnen eignen Geschick und bekannter Vollendung. Auf dem höchsten Gipfel der Kunst standen die Gesangsleistungen der Mad. Viardot. Die Scene aus dem Orpheus entfaltete die vorzügliche untere Stimmlage der grossen Künstlerinn und gab, wie schon so oft, einen neuen Beleg ihrer Genialität in den einfachen und geschmackvollen Decorationen, mit welchen die Fermaten und Cadenzen der Gluckschen Composition ausgeschmückt wurden. Hier war wahrhaft productives Talent sichtlich, vollkommne Beherrschung des musikalischen Gedankens. Die Künstlerin steht über dem Werke, nicht dass sie dem Schöpfer desselben Gewalt anthäte, sie stellt es auf den heutigen Standpunkt musikalischer Forderungen und hebt mit ihrer Genialität die Intention des Schöpfers vollständigst heraus. Die spanischen Lieder, mit welchen sie schon zu verschiedenen Malen uns erfreut hat, führten sie in ihr heimatliches Land, aus dem sie die herrlichsten Blüthen südländischer Nationalität hervorzauberte. Was Wunder, dass sie stürmischen Beifall erntete. Ein in elegischem Styl gehaltenes Lied von Taubert, das den spanischen Liedern voranging, wurde mit nicht minderm Geschick von ihr vorgetragen. Hrn. Kapellmeister Taubert, als Leiter des Ganzen und Hrn. Neidhardt, als Dirigenten des Domchors, gebührt Dank und Anerkennung. Unsere Leser werden vielleicht noch einige Mittheilungen über den neuen Concertsaal erwarten. Weil neu macht er einen überraschenden Eindruck. Die Goldverzierungen glänzen; die einander gegenüberstehenden Spiegel führen uns, wenn auch nur partiell, eine Reihe von Salons in glänzendem Widerschein entgegen; Logen existiren nicht; statt deren zieht sich in ziemlich verjüngtem Maassstabe eine Gallerie um den obern Raum des Saales, während für die königliche Familie eine Art von Abschlag unmittelbar vor dem Orchester parterre angebracht ist, bei grossen Aufführungen nicht der günstigste Raum für die Auffassung der Musik. Die Musik klingt ein Wenig gedeckt, so dass die Resonnanz nicht vollständig zu Gunsten des Sängers ausfällt. Die Karyatiden, welche die Gallerie tragen, sind sehr geschmackvoll; die Verzierung im Ganzen trägt einen gemischten Styl, der mit seinen Rundbogen an katholische Architektur erinnert, während der kleinere Schmuck an Rococo streift.

Dr. L.

Kammermusik.

Vierte Trio Soirée im Saale des Hôtel de Russie von den Herrn W. Steifensand und Gebr. A. und J. Stahlknecht, am 18. Januar.

1. Trio vom Prinzen Louis Ferdinand. *Es-dur* op 3. trägt das Gepräge seiner Zeitgenossen Dussek, Himmel und gehört nicht zu den besten Compositionen dieses kunstsinnigen Prinzen. 2. Trio: J. Dobrzynsky *A-moll* op 17. bietet bei einer zu breiten Durchführung der Thema, so dass die einzelnen Sätze uns im Allgemeinen zu lang erschienen, wenig Originalität und lehnt sich zu handgreiflich an Hummel an. Besonders hervorzuheben ist die geschickte Behandlung der Pianoforte-Stimme, welcher der Componist viele dankbare Effecte zugetheilt. Indessen kennen wir schon bessere Compositionen Dobrzynskys. 3. Trio: Beethoven op 70. 2 in *Es-dur*. Liess namentlich in der Ausführung des letzten Satzes viel zu wünschen übrig, indessen schieben wir einen grossen Theil der Schuld auf das dem Spieler ungünstige Instrument, das wir dem Klange nach für ein Perausches hielten, welches, wie wir später erfuhren, auf den Transport gelitten, und deshalb dem Spieler einzelne Töne nicht ansprachen. Die Ausführung der ersten beiden Trios war, wie wir solche von diesem Künstler gewohnt sind, höchst lobenswerth.

D. R.

Feuilleton.

Berlin. Hofconcert am 9. Januar im Königl. Schlosse Mad. Viardot-Garcia sang eine Arie von Händel aus der Oper Alcina, spanische Lieder, und mit Frl. Tuczek ein Duett aus Semiramis von Rossini. Die Gebr. Moralt aus München liessen sich auf Violine und Cello hören. Madame Fechner aus Warschau trat als Pianistin und Frl. Jenny Thalheim aus Wien als Harfenvirtuosin auf. Letztere, eine Tochter des Dramaturgen Deinhardstein, ist eine Schülerin von Parish-Alvars.

— Nächstens wird die königliche Oper mit der italienischen einen Wettstreit kämpfen. Beide bringen den Don Juan auf das Repertoir. Im Königlichen Theater wird Madame Viardot-Garcia die Donna Anna singen. Ein Engländer wäre im Stande für die italienische Oper eine Wette zu entriren.

— Robert Schumann wird zur Einstudirung und Aufführung seines weltlichen Oratoriums „das Paradies und die Peri“ bald bei uns eintreffen.

— Dass Geibel mit einem Operntexte für Mendelssohn beschäftigt ist, wie mehrere Journale verkündigten, können wir sicheren Nachrichten zufolge, nur für eine Zeitungsente halten.

— Herr J. Pacher aus Wien, ist auf seiner Heimreise erkrankt und unter unsäglichen Leiden nach seiner Vaterstadt Olmütz gebracht worden, sein dermaliger Zustand ist lebensgefährlich.

— Der rühmlichst bekannte, tüchtige Violinvirtuose Hr. Carl Remmers ist gestorben.

— Pianist Friedrich, in Berlin und Wien genügend bekannt, geht nach Holland, um dort Concerte zu geben und seine Carnevals, gross und klein dem dortigen Publicum vorzuführen. (Wir gratuliren den Holländern zu diesem Genuss.) Wenn Herr Friedrich auf seinen Reisen nur nicht seine hübschen Anekdoten vergessen hat! In der durch die Zeitung bekannten Knau'schen Pianoforte-Angelegenheit hat Herr Friedrich als competenter Rich-

ter sein Urtheil lobend für diese Fabrik abgegeben. — (Rom hat gesprochen!)

— Dreyschock wird nächstens hier eintreffen und dem Vernehmen nach Concerte geben.

Königsberg. Der berühmte Violinvirtuose H. W. Ernst gab am Sonnabend den 9. sein erstes Concert im Theater, das bei erhöhten Preisen bis auf den letzten Platz ganz gefüllt war. Der Beifall, den die genialen Vorträge dieses ausgezeichneten Künstlers hervorriefen war für ein nordisches Publikum beispiellos. Nach jeder Pièce mehrfach hervorgerufen, erregte der Carneval de Venise am Schluss einen solchen Sturm des Enthusiasmus, dass der Künstler nicht umhin konnte, dieses Stück auf allgemeines Verlangen zu wiederholen, wobei er einen erstaunlichen Reichthum von neuen und interessanten Variationen entfaltete. Mittwoch den 13. war das zweite Conzert, welches das letzte sein sollte; allein die seltene Sensation, die Ernst hier erregt, hat die Direction veranlasst, denselben noch auf fernere Conzerte zu engagiren.

Breslau. (Privatmittheilung.) Die Herren Orgelbauer Müssig und Sohn haben seit längern Jahren das Maximum ihrer Thätigkeit auf ein ganz originelles, in der That grossartig ausgeführtes musikalisches Instrument verwandt, dessen Werth, im kleinern Styl, am Platze Fürstenstein zwar längst und in weitster Ausbreitung durch Reisende anerkannt worden, das jedoch bei der neuesten Erweiterung und Vervollkommung nur in einer Hauptstadt seine Wirkung und seinen Ruf ganz bewerkstelligen konnte. Diesen Zielpunkt haben die Herren Müssig und Sohn nun gegenwärtig in Breslau und zwar im schönen Goldschmidtschen Saale, auf der Carlstrasse mit ihrem dort öffentlich aufgestellten „Orchestrion" erreicht; gewiss nicht ohne die langjährigen grossen Opfer für den Fortschritt der musikalischen Kunst. Die Charakteristik und Construction dieses Instruments ist absolute Originalität technischer Orchester- wie Concert-Musik, daher die Bezeichnung: „Orchestrion." Man kann sagen dass, so verlassen die Schlesische Kunst überhaupt noch erscheint (wir haben in Breslau, der zweiten Stadt der preussischen Monarchie, weder ein Museum noch sonst permanente Stützpunkte für Künstler) das Orchestrion der Herren Orgelbauer Friedrich und Rudolph Müssig in seiner kunstvollen Construction und genialen technischen Musikdarstellung noch allein dasteht, gewiss zur Ehre der schlesischen Kunst überhaupt. Da wir den Verfolg des jüngern Baues so wie die Wirkung des Müssigschen Orchestrion auf die Gemüther seit Jahren kennen, so sind wir um so gespannter auf die Wirkung, welche es besonders auf unsere musikalisch gelehrten schlesischen Residenzstädter ausüben wird.

— Die seit dem Jahre 1797 bestehende deutsche Concert-Gesellschaft feierte ihr 50jähriges Jubiläum. Eine Fest-Ouvertüre von Carl Schnabel eröffnete die Feier, welche im Musiksaal der Universität stattfand. Ausserdem sang Frl. Höcker, und Herr A. Hesse spielte Webers *F-moll* Concert mit Beifall.

Halle. Hier wurde neulich Robert der Teufel in 4 Tagen einstudirt und zur Aufführung gebracht. (— Hätten wir wohl hören mögen.)

Cöln. Lortzing's Undine ist bereits zum fünften Mal bei vollem Hause gegeben.

In Hannover desselben Componisten, Waffenschmidt, worin Frl. Taborska mit vielem Beifall sang.

Dresden. Mad. Schröder-Devrient trat als Romeo, nach einer fast einjährigen Abwesenheit hier wieder auf; man fand ihre Stimme unverändert und sie erntete vielen Beifall. (Könnte nachgerade auch mal etwas anders singen, z. B. Romeo's Papa.)

In Dresden giebt es endlich eine tüchtig gehandhabte Kunstkritik, welche die Gebr. Carl und Otto Banck im Dresdner Tagesblatt vertreten; Ersterer, der geistvolle Gesangcomponist, den musikal. Theil. Beider Kritiken machen viel Aufsehen durch Schärfe und Gründlichkeit.

Leipzig 12tes Abonnements-Concert. Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn unter Leitung des Componisten, wie immer mit stürmischen Applaus aufgenommen. Frl. S. Schloss sang Schillers Sehnsucht von Stegmayer mit Beifall. Concertmeister Müller aus Braunschweig spielte ein Concert von David und am Schluss des ersten Theils eine Phantasie von Allard. Ausserdem sang Frl. Vogel Recitativ und Arie aus Marchners Hans Heiling. Den zweiten Theil bildete Jul. Rietz's neue Symphonie, welche nicht den Anklang fand wie frühere Compositionen des ehrenwerthen Künstlers.

— Ferdinand Hillers Oper „Ein Traum in der Christnacht" ist so eben als Clavierauszug bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig erschienen. Eine neue Oper dieses talentreichen Componisten „Konradin von Schwaben" (Text von dem Maler und Dichter Robert Reinick) sieht der mise en scène entgegen.

Salzburg. Hier starb 83 Jahr alt Mozarts jüngste Schwägerin verwittwete Capellmeister Gaibl.

Hamburg. Ein Original-Lustspiel Josef Haydn von L. Schuber (Verfasser von „Keine Jesuiten mehr") wurde mit grossem Beifall aufgeführt.

— Monari, ein junger Italiener wird hier ein Concert geben. In diesem Concert wird sich eine Madame Maberlini hören lassen, die zur Zeit sich in Berlin aufhält. Auch wird der Violoncellist Carl Schubert hier erwartet, ein geborner Hamburger und seit 12 Jahren während welcher Zeit er sich grösstentheils in St. Petersburg aufgehalten hat, von hier abwesend.

Mainz. Musikdirector Esser ist als Kapellmeister am K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthner Thor nach Wien berufen. Er hat den Ruf angenommen und wird zum 1ten Juli eintreten, eine gute Acquisition für dies Theater. Der talentvolle Componist hat sich bei uns durch seine interessante Oper viele Freunde erworben.

Wien. Flotow's Oper der Förster ging bereits in Wien am Kärnther-Thor-Theater in Scene; er selbst, der vielleicht zu anderer Zeit, gefeiert worden wäre, geht wie ein kleiner Stern in der Glanz-Athmosphäre des Planeten Meyerbeer verloren. (Grenzboten.)

— Jenny Lind hat am 7ten Januar ihr Gastspiel im Theater a. d. Wien mit der Regimentstochter (nach andern Nachrichten mit der Susanna in Mozarts Figaro) begonnen.

Im Theater a. d. Wien haben die Proben von Meyerbeers Feldlager begonnen, worin die Lind die Vielka singt.

Stuttgardt. Lindpaintner hat die Musik zu einem neuen Ballet „der Geisterseher" gemacht, die vielen Beifall erhielt.

In München wird ein neues Portrait Jenny Lind's von Kaulbach erscheinen; auch soll dort eine Büste angefertigt werden. In Wien ist Meyerbeers Portrait von Kriehuber gezeichnet, erschienen.

Wallachei. Liszt wird in Strad, wie das Temesvarer Wochenblatt berichtet, empfangen, als hätte er das Vaterland gerettet. Es wurden ihm Triumphbogen errichtet, die Bürgergarde zog aus, und der Stadtmagistrat ging ihm in corpore nach Orkydorf entgegen. Auch in Herrmannstadt gab er Concerte, liess dort aber mehr Staunen und Bewunderung als Befriedigung der Zuhörer zurück. Ausser nach Klausenburg wird Liszt wahrscheinlich über Kronstadt nach Bukarest gehen.

Petersburg. Theodor von Döhler ist mit seiner jungen, geistreichen und schönen Gemahlin (Elise de Schiremitieff) von hier nach Italien abgereist, und gedenkt sich einige Zeit in Berlin aufzuhalten. (Ist bereits hier eingetroffen.)

— Ernst wird hier mit grosser Spannung erwartet, er wird um so mehr interessiren, als er noch nie hier war. Es ist Zeit,

dass ein bedeutender Künstler vom ersten Range die diesmalige Saison in ein musikalisches Geleis bringt, denn die Kunstreiter Lejars und Cuzent haben diesen Winter alles Interesse consumirt, so dass die italienische Oper, trotz der Giuli-de Borsi, Salvi, Nicolini und Rossi, grösstentheils vor leeren Bänken agirte. Der junge Möser ist nach Kasan gegangen.

Paris. Das von dem Herrn Léon Guilleminot (Neffe des bekannten französischen Pairs Armand Charles Guilleminot) in Orleans erfundene Electrophon, dessen eigenthümliche Töne durch electrische Strömungen erzeugt werden, ist jetzt genau in der Revue polytechnique (Januar Heft, pag. 43) beschrieben. Merkwürdig stark soll die Vibration der grössten Stahlplatte (Contra *C*), die den Namen „Matador" führt, sein; so stark, dass man deutlich drei Register hindurch die Tonica, Dominante und zweimal die Terz wahrnimmt, und alle im Zimmer befindlichen Instrumente, Clavier, Guitarre und Violoncello nicht nur laut mitklingen, sondern das Violoncello, wenn es auf dem Rücken liegt, sich sogar bewegt. (Sollten die beiden Seiten C und G wirklich im Stande sein, diese Bewegung hervorzubringen? (?) Bis jetzt ist indessen dies Instrument, dem Herr Brissot in seiner Revue vierzehn Spalten und zwei Zeichnungen widmet, noch nirgends anzuwenden; es hat Form und Grösse eines Flügels und wird vermittelst Tasten gespielt. Also nächstens steht uns ein Electrophon-Virtuose bevor! Wer weiss, ob die Zeit nicht auch Mikrophon- und Pygophon-Virtuosen gebiert.

— Die neue Oper von Clapisson. „Ne touchez pas à la reine" wird jetzt in Scene gehen.

— Die 104 ersten Vorstellungen von Halevy's Musketiren haben der Pariser Oper 401,887 Fr. und 75 Cent. eingebracht. (So viel ist gewiss, dass diese bei uns weder so viele Aufführungen erleben, noch so viel Geld der Theater-Kasse bringen werden.) Die Abgabe, welche von den Pariser Theatern den Armen-Anstalten errichtet wird, belief sich im Jahre 1845 auf 1,046526 Frcs. Die grosse Oper hat dazu 11,417. Die komische 71,626, die italienische 90538 Frcs. beigetragen.

— Den ersten Violinpreis im Conservatoire erhielt ein Knabe von 11 Jahren Henri Wieniawsky aus Warschau; die Mutter des Knaben kam nach 3jähriger Trennung grade zur Prüfung hier an und feierte den Triumph ihres Sohnes, der den Sieg über Concurrenten von 20 Jahren errungen. Der bekannte Clavier-Virtuose Eduard Wolff, sein Onkel, ist der musikalische Erzieher des talentvollen Knaben.

Rom. Fanny Elsler wurde hier mit demselben Enthusiasmus aufgenommen wie früher. Bei der Schlussvorstellung wurde ihr Beifall geklatscht ohne Ende; Blumen und Gedichte fielen weg. Als man einen Römer fragte weshalb, antwortete er: „wie kann man einer Tänzerin dieselben Ehrenbezeugungen erweisen, mit denen wir Pius IX. ehren!"

— Am 1ten Januar führte die Academie Filharmonica zu Ehren Sr. Heiligkeit in dem grossen Saale auf dem Campo doglio eine besonders gedichtete und componirte Cantate auf, wobei ein auserwähltes Publicum versammelt war.

Brüssel. Aufmunterung für junge Pianisten, die so eben ihren Cursus beendigt haben und im Begriff sind, Kunstreisen zu unternehmen: Thalberg, mit seinem Weltruf, kann in Brüssel, einer der intelligentesten Städte Europas — kein Concert zu Stande bringen!

London. Balfe's neuste Oper: „the Bordmann" hat im Drury-Lane-Theater ausserordentlich gefallen.

Das Blasen von Doppeltönen auf dem Waldhorn eine alte Geschichte.

Vor einigen Jahren reiste ein Tausendkünstler Namens Franz Hladik durch die Provinzen Oestreichs, und gab überall Concerte auf dem Waldhorn und dem von ihm erfundenen (wie er in seinen Annoncen sagte) Signalhorn. Er zog von Stadt zu Stadtchen, von Märkten zu Dörfern, öfters war sein Concertsaal eine räuchrige Schenke oder eine zum Tempel Polyhymniens aufgestutzte Scheuer. Unter den staunenswerthen Wunderkünsten, die dieser Mann auf seinem Programme annoncirte, die theils in Kunststücken auf dem Posthorn, in der Production von Bauchrednerkünsten etc. bestanden, war unter andern auch der Vortrag eines Potpourri's auf dem Waldhorn, dass der musikalische Dulcamara mit folgenden Worten in den Concertzettel ankündigte: „Bei diesem Pot-„pourri werden noch von Keinem gehörte — neu erfundene Dop-„peltöne mit der Bauchstimme vom Unterzeichneten producirt!"

Ob es diesem ersten Erfinder der Doppeltöne auf dem Waldhorn, so wie allen andern Erfindern gegangen, dass sie verkannt und unbeachtet darben mussten, während ihren Nachahmern Ehre und reicher Lohn zu Theil ward, wissen wir nicht. Uebrigens scheint es nach dem früher Gesagten schon so gewesen zu sein. *W. M. Z.*

Berichtigung. Die letzte Zeile der 2ten Spalte p. 22 in der vorigen Nummer ist durch ein Versehen des Setzers auf dieselbe Stelle p. 23 zu stehen gekommen.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 4. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 27. Januar 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	Briefe und Pakete	Preis des Abonnements:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Inhalt: Betrachtungen über musikalische Kunst und Kritik. — Recensionen. — Berlin (Kammermusik, Concerte). — Correspondenz. — Feuilleton. Musikal.-literar. Anzeiger.

Betrachtungen über musikalische Kunst und Kritik.

Von *Ernst Kossak.* (Fortsetzung.)

Die Leidenschaft ist der Kirche etwas Anderes, als der Kunst. Jene verdammt sie, diese fordert sie. Wären unsere Künstler mehr zur Reflexion geneigt, wäre ihr Schaffen eben etwas Grösseres als Nachknechten alter Gedanken, Wiederkäuen abgelebter Formen, Augendienerei gegen die Salonwelt, Schmeichelei gegen weibische Sentimentalität, frivole Geldmacherei, mit einem Wort niedrige Speichelleckerei gegen die abgeschmackten Forderungen des grossen Musik verlangenden Haufens; hätten wir mehr characterfeste Künstler, die sich ihren Kreis erziehen möchten, statt sich in ihren Productionen von jedem Winde hin und her blasen zu lassen, hätten wir eine Kritik, die aus dem modernen Bewusstsein heraus construirend, Fingerzeige für die fernere Entwickelung der musikalischen Kunst geben könnte; wir besässen auf diesem erhabenen Gebiete kirchlicher Kunstschöpfungen eine mächtigere Literatur. Hören wir hier im Gegensatz mit jener beschränkten Ansicht Thibaut's, eine andere Stimme, wo sie sich auf dem uns concessionirten Gebiete vernehmen lässt, eine Stimme, die vielfach verkannt, vielfach verrufen, dennoch einem der grössten Kenner des menschlichen Geistes angehört. David Strauss in seiner christlichen Glaubenslehre in ihrer geschichtlichen Entwickelung und im Kampfe mit der modernen Wissenschaft, kommt nach Besprechung der Plastik und Malerei, in ihrem Verhältniss zur Kirche auch auf unsere Kunst.

„Nicht minder hat die Musik aufgehört, auf dem kirchlichen Gebiete wahrhaft productiv zu sein. Wie muss der Mendelssohnsche Paulus sich immer wieder an alte Kirchenmelodieen anlehnen, und wie weit steht bei aller bewundernswerthen Kunst dieses gemachte Werk einerseits hinter der Grundgewalt Händelscher Oratorien zurück, deren Idee zugleich das Pathos ihrer Zeit war, andererseits hinter denjenigen Arbeiten desselben Meisters, in welchen er sich, wie in der Ouverture zum Sommernachtstraum, vom Geiste der modernen Zeit hat inspiriren lassen. Und wo ist denn bei Mozart in seinen eigenthümlichen Werken eine Spur kirchlichen Geistes zu entdecken? Die schöne Menschlichkeit in ihrer Selbstgewissheit ist die Seele seiner Töne: ihre Leiden und Freuden gehören der diesseitigen Wirklichkeit an; die Nemesis im Don Juan ist eine rein sittliche Macht, und in den Gebeten und Priesterchören der Zauberflöte ist das Göttliche nicht ein äusserlich Vorhandenes, zu dem sie reden, sondern das Element der Idee, in dem sie leben, der geistige Rhythmus und Wohllaut, den sie einathmen und ausströmen. Ist aber Mozart ein geborner Heide, so ist Beethoven ein Titan, und in seinem prometheischen Bewusstsein noch unendlich weiter als der einfache Heide von allem Christlichen entfernt. Seine Symphonieen sind ebensoviele Monologe des absoluten Ich der modernen Welt. Im kühnen Versuch auf sich selbst zu stehen, versinkt es in unendliche Wehmuth, die es in keckem Humor kühlt, um durch Zusammenfassen aller seiner Kräfte endlich den schmerzlichen Sieg zu erringen."

Es begreift sich leicht, was der grosse Denker von neuerer Kunst auf kirchlichem und weltlichem Gebiet fordert: es ist die Aufhebung des Gegensatzes zwischen beiden Elementen: des Cultus des rein Menschlichen, die Verklärung der Sinnlichkeit, die nach unserer Meinung nach den genannten beiden Richtungen hin, nur stofflich anders modificirt auftreten darf.

Wenn es in der Vorzeit gewisse Fertigkeiten gab, die der Gegenwart verloren gegangen sind und von Neuem wieder aufgedeckt werden müssen; wir meinen die antike Kunst plastische Werke in Erz dünner zu giessen, als es uns möglich ist, die Kunst der Glasmalerei, altegyptische Farbenmischungen von dem wunderbarsten Bestande: so zeigt uns noch ein Beispiel aus jüngster Vergangenheit, wie eine Fertigkeit, ja selbst der gute Wille sie zu erwerben, fast spurlos verschwinden kann. Wir meinen die musikalische Improvisation. Wir besitzen Improvisatoren im Gebiete der Poesie; wenn nicht von grossem Talent getragen, haben sie in ihren Productionen eine höchst rühmliche Beherrschung der Formen und Besiegung metrischer und Reim-Schwierigkeiten an den Tag gelegt. Auf dem Felde der freien Rede geben uns nicht allein unsere Nachbarstaaten, sondern in

neuester Zeit selbst die in dieser Hinsicht vielfach verlästerten Deutschen Gelegenheit, vieles sowohl durch gelungene schnell entworfene Disposition als durch gedanklich schlagende Ausführung Ausgestattete anzuerkennen. Grosse Meister der Malerei, wir erinnern nur an Horace Vernet, haben mit vielem Glück in der Malerei durch plötzliche Gestaltung ein improvisatorisches Moment geltend gemacht; was haben, um nicht bis auf Mozart zurückzugehen, nach dem grossen Vorgange des Improvisators Hummel und seiner Zeitgenossen Kalkbrenner und Moscheles, die Musiker Ebenbürtiges aufzustellen gewagt. Mag zur Rechtfertigung des Künstlers allerdings angeführt werden können, dass es eine grössere innerliche Genugthuung ist, ein Werk für längere Dauer, wenn es gelingt, vielleicht für das Pantheon der musikalischen Literatur zu schaffen, als dem Mimen gleich, für wenige Minuten eine Fata Morgana von Tönen hinzuzaubern; es ist nichts desto weniger vielleicht eine noch grössere Befriedigung des Genius, im freien Fluge der Phantasie, mit unterworfener Reflexion, sich psychisch einmal ganz auszuleben. Das künstlerische Schaffen ist dem verhaltenen Athmen zu vergleichen, der Gedanke an Literatur führt dem Schreibenden die Feder. Die Mechanik der Partitur ist eine so ungeheure, dass wir zu behaupten wagen: es ist uns zwischen den Notensystemen unserer Meister mehr Begeisterung verloren gegangen, als sie uns überliefert haben. Die Improvisation ist der emancipirte musikalische Gedanke. Der Augenblick vernichtet ihn, aber er trägt ihn auch. Wir erhalten den sprudelnden Trunk von der Quelle, noch sind die schäumenden Lebensgeister nicht verflüchtigt; was in dunkler Höhle geheimnissvoll geschaffen wurde, tritt fertig und plötzlich an die Aussenwelt. Folgen wir dem Improvisator aber nun in die verschwiegene Werkstatt, so ergiebt sich gleich als Resultat der Beobachtung, dass dieser Geist, der scheinbar leicht und luftig genug aussieht, in der Wirklichkeit doch gewaltig complicirt und solide aufgebaut ist. Hummel hat manches Wort über die schwarze Kunst der freien Phantasie gesagt und eine Anleitung gegeben, die eben so kurz und bündig ist, als lange Mühe und unsägliche Ausdauer dazu gehört, sie zu beobachten. In der Zeit, die ihm von Studien und Componiren frei blieb, übte er sich Jahre lang darin, fremde Themen oder eigene Gedanken, bald im strengen, bald im galanten Styl zu behandeln. Als er sich fest genug fühlte seinem Innern durch eiserne Willenskraft zu gebieten, zog er einige Personen, Künstler wie Laien zu seinen Uebungen und beobachtete die Wirkung seines Spieles auf sie; später wagte er sich vor die Oeffentlichkeit und stellte sich schliesslich das schöne Zeugniss aus, dass es ihm leichter geworden sei, vor tausend Zuhörern zu phantasiren, als eine geschriebene Composition an die er sklavisch gebunden war, abzuspielen. Wir wagen es nicht auch nur annähernd zu beschreiben, welche Vorgänge in der Seele eines Künstlers bei dem Akt der Improvisation statt finden, aber wir wagen auf das Glück aufmerksam zu machen, welches einer Seele zu Theil wird, die im mächtigen Schwunge ihres reichen bewegten Gehaltes, das Fluidum ihres Genies Tausenden mitzutheilen im Stande ist. Die beneidenswertheste Seite der Musik, mit der Geschwindigkeit des Blitzes, zündend zu wirken, ohne den Umweg durch die Reflexion zu nehmen, manifestirt sich aufs schönste in der freien Phantasie. Was aber soll man zu unserer (wer sich rein weiss, den hebt sein Gewissen über diesen Vorwurf) arbeitsscheuen und gedankenfaulen Künstlerwelt sagen, die weit davon entfernt, sich durch und nach Aneignung der historisch entwickelten Formen, sei es auch nur auf einem engern Gebiete, für Weiterbildung der Kunst zu befähigen, lieber in die liederlichste Form, ihren ordinairen Lehm (nicht reines Wachs, oder gar Metall) drückt und immer wieder wie der Strafarbeiter in der englischen Tretmühle, die von seinen Vorfahren ausgetretenen Speichen durchwandelt, als mit jahrelangem, aber gewiss einst belohnendem Fleiss, die Summe ihres Könnens zu bereichern. Bleiben wir hier, da uns die Improvisation auf dem Piano einmal nahe liegt, bei dieser stehen, so zeigt sich die jetzige unselige Manier für dasselbe zu componiren und improvisiren, zu der classischen Schule und deren Epigonen etwa in dem Verhältniss, wie das Durchstreichen einer Borte durch eine Malerchablone zu dem im Einzelnen sauber ausgeführten, als Totalität concipirten Meisterwerke, eines denkenden Malers. Wir haben Liszt, unter den Neuern auf dem Piano phantasiren hören, was war dieses Spiel weiter, als eine über Themen gegossene Sauce, ein Salat grässlicher in der Technik des Virtuosen fertiger Akkorde, die ihm schon oft zu ähnlichen Freveln wider die Harmonik gedient hatten, eine Fontaine perlender Figuren, flüssig aber auch dünn und kraftlos wie Wasser, Clavierwitze abgedroschen, oder geliehen aus der unerschöpflichen Fundgrube Bach'scher Combinationen, ein tolles Durcheinanderwerfen heterogener Themen, ein Charivari aller Register. Dieser Pianist packt den eintönigen Gesang des Muezzin auf den spanischen Fandango, den deutschen Choral auf ein französisches Lied, er steckt englische und schottische Melodien unter Canzonetten, ja er verbindet das Feindseligste in scheinbarer Eintracht, russische und polnische Themen. Seine Phantasie hat nichts Organisches. Solche Tonverbindungen sind, um einen technischen Ausdruck aus einer andern Wissenschaft zu Hülfe zu nehmen, nicht chemisch sondern mechanisch, sie sind ein Gemenge, aber kein Gemisch. Aber doch geht das Alles bei ihm aus einer Kunstansicht hervor, es ist nur die Dürftigkeit seines Talentes, die ihn immer und immer wieder auf fremde Ideen verweist. Wer hat sonst noch improvisirt?! Kann es aber anders sein? Wir haben zwar seit vielen Jahren gehört und selbst erlebt und erdacht, dass die Einbildungskraft die letzte Instanz der freien Künste bilde; die neueren Entartungen der Kunst, diese Schmarotzerpflanzen auf dem historischen Stammbaum der Vergangenheit belehren uns eines Andern. Es hat sich ein neues Handwerk breit gemacht. Das Piratensystem der Clavierraubstaaten mit ihrer Themasklaverei. Noch ein Schritt und wir brauchen nur noch den Würfel in die Hand zu nehmen und wie in jenem musikalischen Kinderspiele, aus gegebenen melodischen Phrasen, Compositionen zusammen zu würfeln.

Improvisation und diese Narretheil!

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Ch. de Bériot, Neuvième air varié pour le Violon, avec Orchestre ou Piano. op. 52. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Diese Variationen lassen den Meister in seiner Eigenthümlichkeit nicht verkennen, doch sind sie von so besonderm Reiz, dass man sie nur gern spielt. Nach einer seriösen Recitativartigen Introduction erscheint ein sehr melodiöses Thema (*D-dur*) dem Anscheine nach ein eigenes. Hierauf folgen vier schöne Variationen, wovon besonders die zweite sehr reizend ist. Die vierte geht in einen Gesangssatz über, der auf dem Thema beruht und in eine sehr originelle Polacca (*D-moll*) führt; eine brillante Passage (Staccato-Figur) führt immer steigernd das Musikstück zum Schluss. Diese Variationen lassen die besten früheren Variationen No. 5. und 6. desselben Meisters weit hinter sich. Sie sind grösser als letztere und eignen sich sowohl für Concert als auch für den Salon; im Ganzen nicht schwer verlangen sie aber eine sehr saubere und elegante Ausführung. *C. B.*

Ch. de Bériot, Cinquième grand Concerto pour le Violon avec Orchester ou Piano. op. 55. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Das Concert, welches de Bériot hier giebt, bewegt sich, wie natürlich ganz in der Spielart des Meisters und wird, von ihm selbst mit seiner unvergleichlichen Sauberkeit und Präcision vorgetragen, gewiss seine Wirkung nicht verfehlen. Es erscheint aber fast als das schwächste seiner Concerte; wenig neu in den Passagen, bewegt es sich in schon oft gehörten Figuren, besonders was die Flageolets und die Pizzicato betrifft, welche letztere, fast in jeder grösseren Passage de Bériots vorkommend, zu sehr stereotipe Manier werden. Im Ganzen gleicht dies Concert sehr dem ersten des Meisters, was ausserdem noch durch die gleiche Tonart (*D-dur*) fühlbar wird; dabei scheint es fast wie aus einzelnen Melismen zusammengestellt und steht als Musikstück dem 2ten und 4ten des Meisters, die beide viel grossartiger gedacht und durchgeführt sind, weit nach. Wenn nicht gerade neu, ist es doch ungewöhnlich in der Form; es ist eigentlich Concertino, nur mit dem Unterschied, dass der dritte Satz nicht wie gewöhnlich Rondo, sondern nur Wiederholung des ersten Solo's ist. Der schönste Theil des Concerts ist das Adagio (*A-dur*), welches das zweite Solo bildet. Einige Eigenthümlichkeiten des Meisters (besonders die Wechsel mit pizzicato und col' arco) abgerechnet, ist dies Concert bei mässiger Schwierigkeit der Ausführung dennoch brillant und es wird gewiss vielen Violinspielern ein sehr willkommenes Effectstück sein.

C. B.

Le Jardin d'Hiver, Album pour le Piano. 1847. Pr. 2 Fl. 42 Xr. Mayence chez les fils de B. Schott.

Dieses Album, eine Sammlung gefälliger, leicht verständlicher und modernster Salon-Piecen enthaltend, will sich durch eine zierliche äussere Erscheinung besonders empfehlen, um musikalischen Damen als elegantes Geschenk dargebracht zu werden, und vielleicht darf man es eben dieser hier erwähnten Anforderungen wegen mit dem inneren Werthe desselben nicht so gar streng nehmen. Indessen glauben wir doch keine unbilligen Ansprüche an eine musikalische Composition — sie sei nun ernster oder leichter Gattung — zu machen, wenn wir eigene Erfindung von derselben fordern; leider muss man vergeblich danach suchen; manche Componisten zeigen sich sehr geneigt, in Ermangelung eigener Ideen, fremde Gedanken zu bearbeiten, zu variiren, mit eigenen zu verschmelzen und zu vermengen, und in solcher Umgestaltung als ihnen eigenthümlich gehörige Productionen dem Publicum zu übergeben.

Das vorliegende Album enthält 9 Piecen verschiedenen Genre's und von verschiedenen Componisten; unter diesen neun aber befinden sich nur wenige, die man nicht mit der Anmerkung „nach bekannter Melodie" versehen könnte, ohne deshalb sein Gewissen mit dem Vorwurf der Verleumdung zu beschweren. In besonders auffallender Weise hat sich diese Sünde Herr Emil Prudent zu Schulden kommen lassen: sein Cantabile in *As-dur* ¾ Tact — No. 5 im Album — beginnt nach einer kurzen, recht hübschen, aber gleichfalls nicht von Reminiscenzen freien Introduction, ohne Weiteres mit der Melodie von Beethovens Adelaide. Dass übrigens das Ganze ein hübsches, melodisches Musikstück ist, wird wohl Niemand Wunder nehmen, da der Componist aus zu guter Quelle geschöpft hat. Jedoch möchten wir einem Jeden, der gesonnen ist, sich mit fremden Federn zu schmücken, den wohlgemeinten Rath geben, politischer zu Werke zu gehen, und nicht gerade so berühmte und bekannte Sachen zu Plagiaten zu benutzen, wie hier Beethovens Adelaide.

Das einzige Stück in dem Album, das einige Schwierigkeiten in der Ausführung darbietet, ist No. 7., Berceuse, Cantabile von S. Tahlberg, in *D-dur* 6/8 Tact, welches, in bekannter Tahlbergscher Manier gehalten, geübteren Spielern als ein graziöses, effectuirendes Salon-Stück zu empfehlen ist.

Hervorzuheben sind übrigens No. 6., Paquerette, eine einfache, anspruchslose, aber höchst liebliche und natürliche Melodie von Henri Herz, und No. 9., L'Inquiétude, Etude von H. Rosellen, welche frisch und lebendig gehalten ist.

In demselben Verlage sind erschienen, und als leichte, gefällige Stücke zu empfehlen für Kinder, die noch keine Octave umspannen können:

Bagatelle pour le Piano sur des motifs du Stabat Mater de G. Rossini.

Bagatelle pour le Piano sur des motifs du Serment, Opéra de D. F. E. Auber.

Bagatelle pour le Piano sur des motifs du Philtre, Opéra de D. F. E. Auber, par C. Lecarpentier.

M. 7.

Ferd. Beyer, les Progrés des jeunes élèves, deux morceaux instructifs en variations et rondeaux pour le Piano sur des thèmes favoris. op. 88. I — III. Chaque No. Pr. 12½ Sgr. Leipzig chez F. Hofmeister.

Von diesen drei Nummern enthalten die beiden ersten Variationen zu einem bekannten Tyrolerlied und zu einem Thema aus der Norma, die dritte ein Rondo zu einem Thema aus den Puritanern. Sie stehen auf demselben Standpunkte wie die später zu nennende Bearbeitungen desselben Verfassers. Nur bieten sie der rechten Hand etwas mehr Schwierigkeiten. Sie enthalten für den Schüler ungefähr dasselbe was man in ähnlichen Arbeiten von Chwatal und in den leichtern Variationen von Czerny vorfindet. Auch ist die ganze Behandlungsweise, welche man in diesen Arbeiten bemerkt, dieselbe. Einen Fortschritt zu noch grösseren Schwierigkeiten, obwohl die Elemente des Clavierspiels nicht übersteigend, enthalten:

Fr. Hünten, Variations pour le Piano sur le célèbre Duo de l'opéra Belisario de Donizetti. op. 148. Pr. 17½ Sgr. Leipzig chez Fr. Hofmeister.

— — La Sérénade, Thème de Bellini varié pour le Piano. op. 146. Pr. 17½ Sgr. Leipzig chez Fr. Hofmeister.

Die zahllosen Arbeiten Hüntens sind allgemein bekannt, auch weiss man, einen wie grossen Kreis von Verehrern sie gefunden haben. Auf Originalität dürfen sie jetzt keinen Anspruch mehr machen. Hünten ist der moderne Gelinek des Clavierspiels. Leicht und gefällig, scheinbar schwierig fliessen die Variationen hin wie das Fabrikat einer in gutem Gange befindlichen Maschine. Schmälern wir deshalb nicht die Verdienste des Componisten. Er hat vor Andern doch noch immer das Verdienst, dass man aus den Variationen das Thema wiedererkennt.

Dr. L.

Lachner, Die Rheinländer, heitre Chorgesänge und Quartette für Männerstimmen, Heft XIII. (die alten und die jungen Zecher, von Reinick, die Matrosen, Aequinoctialstürme, von Reinick.) Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 1 fl. 48 kr. Partitur und Einzelstimmen.

Eine erfreuliche und dankenswerthe Gabe, die Männergesangsvereinen bestens empfohlen zu werden verdient. Lachner schreibt mit Gewandtheit, seine Stimmführung ist leicht, der harmonische Satz wirksam; kein Wunder, dass am Rhein, in Baiern und andern Orten seine Compositionen in kleinern Liederkreisen viele Verehrer finden. Das vorliegende Heft liefert in No. 1. jedenfalls die gelungenste Musik. Schon der Text ist auf einen vierstimmigen Gesang angelegt und zwar so, dass ein Motto (gewissermassen ein Thema, das vom Chor fortgesponnen wird) nach der Reihe

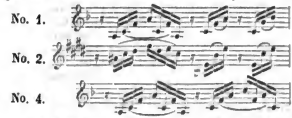
in verschiedenen Formen von den einzelnen Stimmen solo vorgetragen wird, worauf dann der Chor antwortet; übrigens ein Trinklied, dem Componisten ein beliebter Gegenstand. Lachner liebt es in seinen vierstimmigen Gesängen, wie es grade kommt, die übermässige Dreiklangs-Harmonie, wie überhaupt frappirenden Harmoniewechsel anzuwenden, ein Mittel im Satze, das von einem sichern und geübten Chor in Anwendung gebracht, seine Wirkung niemals verfehlen wird. Doch ist in der That ein solcher erforderlich, um Stelle wie



vollkommen rein zu Gehör zu bringen. Das Matrosenlied wünschten wir als solches kräftiger in der Erfindung, wozu der Ruf: Ho-ja-ho! dem Componisten vielleicht die nächste Veranlassung hätte geben können. Die Solostimme, welche sich über dem vierstimmigen Chor bewegt, müsste nach unserer Auffassung ein characteristischeres Gepräge tragen. Wie die Composition vorliegt, ist das Lied eher ein sanft hinschwellendes Fischerlied. No. 3. ist eigentlich ein politisches Lied; bei Lachners Composition müssen wir jedoch mit dem Zecher in Faust's Kellerscene sagen: Kein politisch Lied, sondern nur Musik zu Worten, die indess, wie zu erwarten, sich ganz gut anhört. Am besten hätte Lachner den Text bei Seite gelegt und sich nach einem andern umgesehen. Das Gedicht ist eine Episode, die der Dichter in einer politisch-lyrischen Stimmung hingeworfen, der aber ein für musikalischen Ausdruck absosut nothwendiger Grundzug fehlt. Dr. *L.*

Jul. Stern, Gesänge für eine hohe Stimme mit Piano. op. 26. Berlin, bei Stern.

Abstrahiren wir von den Begleitungen, in welchen sich fast durchweg eine nicht durch die Gedichte motivirte Unruhe und Leidenschaftlichkeit (nach dem Vorbilde eines gewissen berühmten Componisten) geltend macht, so dürfen wir die Gesänge (namentlich das erste Lied: „Was ich auch wär'") hinsichtlich der gesangreichen und effectvollen Behandlung der Singstimme loben. Unbedingt zu tadeln ist es aber, wenn der Componist sogar ein und dieselbe Begleitungs-Figur zu mehreren Liedern benutzt. Wir setzen die betreffende zu No. 1, 2 und 4 benutzte Figur zur Einsicht der Leser in Notenbeispielen her:



Dass sich das Heft nicht durch Characteristik und Originalität auszeichnet, geht aus unseren Bemerkungen zur Genüge hervor; doch hielten wir es um so mehr für Pflicht, dies dem Componisten nicht vorzuenthalten, als wir schon Besseres aus seiner Feder schätzen zu lernen und anderweitig anzuerkennen Gelegenheit fanden. Wir haben hier besonders ein Liederheft für Alt oder Bass im Auge, das ungleich Lobenswertheres enthält.

H. Truhn, „Liebe und Nachtigall". Gedicht von Geibel, in Musik gesetzt für eine Sopran-Stimme mit Begleitung von Pianoforte und Flöte (oder Violine). op. 91. Braunschweig, bei Meyer.

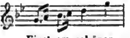
— — Dasselbe Opus mit Pianoforte-Begleitung allein.

Truhn beschenkt das gesangslustige Publicum in dem vorliegenden 91sten Werke wieder mit einer sehr gelungenen Composition, die im Ausdruck dem zarten, sinnigen Gedichte trefflich entspricht und das poetische Gemüth, die rege Phantasie des Componisten aufs Neue bekundet. Obgleich die Flötenbegleitung die Wirkung des Ganzen zu erhöhen sehr geeignet ist, wird das Werk mit Pianoforte allein ebenfalls einen angenehmen Eindruck machen.

Otto Tiehsen, sechs Gedichte für eine Singstimme mit Piano. op. 26. Berlin und Breslau, bei Bote und Bock.

— — sieben Gedichte für eine Singstimme mit Piano. op. 27. Ebendas.

Die Hefte reihen sich den früheren des talentvollen Componisten würdig an. Sämmtliche darin enthaltene Gesänge bethäthigen ein echt künstlerisches Streben durch characteristische Auffassuug der glücklich gewählten Gedichte und zeichnen sich ausserdem durch eine gewisse Eleganz aus, die ihnen, dem grossen Publicum gegenüber, doppelten Reiz verleiht. Gegen die mitunter für die Gattung zu complicirte Begleitung, so wie gegen Einzelnes in der Declamation hätten wir uns jedoch zu erklären, z. B. im ersten Liede des ersten Heftes „der Räuber" (von Uhland) wo der Componist gleich Anfangs, wie folgt, declamirt:



und durch die Melodie-Wendung nach dem hohen *g* der leichten Sylbe des Wortes „schönen" jedenfalls zu grosses Gewicht beilegt, ein Fehler, der indessen durch einen geschickten Vortrag versteckt zu werden vermag. Abgesehen von derartigen unbedeutenden Verstössen haben wir nur Anerkennung zu zollen. Vorzugsweise gelungen erscheinen uns in op. 26, ausser diesem bezeichneten, romantisch gefärbten Liede, das eigenthümliche „schottische Lied" No. 2., und No. 4. „Lied eines fahrenden Schülers", (von Geibel). In dem andern Hefte, op. 27., das 7 Gedichte aus dem Liedergarten von Max Löwenstein enthält, verdienen das sinnig-naiv aufgefasste „Guten Abend" No. 2., das humoristisch gefärbte „Der Tanz" No. 4. und das, eine belebende Frische athmende, „Herbstlust" betitelte Lied, No. 6, besondere Beachtung. Beide Hefte bilden eine dankenswerthe Gabe für Liebhaber eleganter, gediegener Lieder. *Jul. Weiss.*

Berlin.

Kammermusik.

Am 24. Januar hatten die Kammermusiker, Herrn A. Birnbach, G. Gährich, Gebrüder Espenhahn und A. Schulz in dem Saale des Instrumentenmachers Herrn Stöcker eine musikalische Matinée veranstaltet. Da in diesen Blättern von dem Privatquartett der genannten Herrn noch nicht die Rede gewesen, sei nur mit Wenigem erwähnt, dass bereits seit längerer Zeit drei-wöchentlich vor einem besonders eingeladenen Kreise von Zuhörern, meistens Musikkennern oder Freunden bezeichneter Musikgattung, eine solche Matinée statt findet. Wie überhaupt von dem Geiste und edlen Streben unter den jüngern Musikern der Königl. Kapelle sehr Rühmliches zu sagen ist, geben im Besondern auch die eben genannten Herren einen Beleg für diesen Ausspruch. Sie treten meistens mit klassischen Compositionen auf, um sich vor Allem als Executanten hinzustellen, zuweilen bringen sie ein Werk eigener Composition. So diesmal Herr Birnbach, ein Quintett in *G-moll*, dessen Mittelsätze ganz be-

sonders ansprechend waren, eine geschickte Hand verriethen und nur in manchen Partieen eine obligatere Stimmführung als wünschenswerth erscheinen liessen. Nichts destoweniger machte sich ein anerkennenswerthes Streben nach contrapunctischen Bewegungen geltend, und darf ihm wie seinen Collegen die grösste Anerkennung nicht vorenthalten werden. Herr Gährich zeigte sich in dem 2ten Trio aus Op. 1 von Beethoven als einen geschickten Clavierspieler, dem es um die Gediegenheit des Ausdrucks zu thun ist; nur hätten wir diessmal eine mehr künstlerische Ausgleichung zwischen der rechten und linken Hand, im letzten Satze ein keckeres Heraustreten der Grundgedanken gern gesehen. Das *D-moll* Quartett von Haydn Op. 76 wurde ehrenwerth ausgeführt.

Dr. L.

Die 5. Quartettsoirée brachte am 25. ausser dem *B-dur* Quartett von Mozart, dem *C-dur* Quintett von Beethoven eine neue Composition unsers wackern Taubert, ein Quartett in *E-moll*. Ueber die Ausführung brauchen wir nicht zu sprechen, die Leistungen sind hinlänglich anerkannt; nur sei insbesondere erwähnt, dass Tauberts Quartett, in welchem nicht ungewöhnliche Schwierigkeiten der Technik wie des Vortrags zu überwinden waren, mit ganz vorzüglicher Meisterschaft ausgeführt wurde. Was die Composition selbst anlangt, so versteht sich von selbst, dass die edelste Kunstrichtung aus dem Werke zu erkennen war. Unter den neusten Arbeiten dieser Gattung, welche wir jüngst gehört haben, steht Tauberts Composition obenan. Phantasie in den erfundenen Themen, äusserst geschickte Combinationsgabe, gründliche Verarbeitung der Stimmen spricht sich überall aus. Das Scherzo ist ein höchst eigenthümlicher Satz, ein Tableau von nationeller Färbung. Hie und da fallen die Gedanken etwas auseinander, und würden Abkürzungen in beiden Mittelsätzen den Werth der Arbeit noch erhöhen. Jedenfalls dürfen wir dem Componisten zu dieser neuen Schöpfung Glück wünschen.

Dr. L.

Concerte.

Singacademie am 20. Januar. Die Schöpfung.

Haydn's unsterblicher Genius erwärmte Alles: Sänger, Spieler und Hörer. So frisch das Werk, so trefflich war die Ausführung, so tief, so nachhaltig der Eindruck. Es fand hier jene geheimnissvolle Wechselwirkung statt, die ihr Walten stets offenbart, wenn ein Kunstwerk durch den ihm inwohnenden Funken die Seelen der Betheiligten entflammt und Ausführende wie Hörende gleichsam in magnetischen Rapport setzt. Mit derselben Begeisterung, mit welcher man die Meisterschöpfung vorführte, ward sie auch entgegengenommen. Gleich wie jeder Mitwirkende, vom Dirigenten bis zum Pauker herab, sichtlich mit ganzer Seele bei dem Werke weilte, so lauschte ihm das ganze Auditorium vom ersten bis zum letzten Tone mit wahrem Entzücken. Einzelnes gelangte zu wunderbarer Wirkung. Wir gedenken nur des majestätischen: „Und es ward Licht", und des imposanten Schlusschors vom ersten Theil: „Die Himmel erzählen", Momente, die in der That einen unbeschreiblichen Eindruck, sowohl durch die Gewalt der Composition als der Ausführung hervorriefen. Doch nicht nur der Chor verdient Auszeichnung. Auch die Soli befanden sich in ehrenwerthen Händen. Vorzugsweise befriedigte Herr Kotzolt, der die umfangreiche Parthie des Raphael durch kunstmässigen Vortrag mit entschiedenem Glücke zur Geltung brachte, obwohl seine Stimme von Indisposition heimgesucht schien. Auch Herr Kraus als Uriel genügte mehr als sonst, insofern er sein herrliches Organ gewohnter Weise diessmal nicht zu übermässigen Anstrengungen und unästhetischen Effecten missbrauchte, sondern sich durchweg einer edlen Ausdrucksweise befleissigte. Gabriel war durch Mad. Berebard ebenfalls würdig vertreten. Die schätzbare Sängerin führte die Parthie, abgesehen von einigen Detonationen, rein, überhaupt mit Geschick und Geschmack durch. Die improvisirten, chromatischen Verzierungen in den beiden Arien: „Nun beut die Flur" und „Auf starkem Fittige" entsprechen jedoch dem Charakter der Haydn'schen Musik nicht und wären durch angemessenere zu ersetzen. Eva sang Delle. Zschiesche, Adam ein Dilettant. Ersterer gebührt Anerkennung für die gelungene Ausführung selbst, Letzterem dafür, dass er die Parthien bereitwilligst übernommen hatte, um die Aufführung zu erhalten, da (wie wir vernehmen) die Königlichen Sänger durch die Proben zu den „Hugenotten" an jedweder Mitwirkung verhindert waren. Förderte daher dieser Theil der Aufführung weniger Genügendes zu Tage, so darf selbst eine unpartheiische Kritik einmal Nachsicht üben in einem Falle, wo des Trefflichen in so überwiegender Fülle geboten wurde.

J. W.

Das Abschiedsconcert des Fräul. Anna Bochkoltz in der Singakademie stellte sich den frühern Leistungen dieser Sängerin an die Seite. Was nur irgend durch angestrengten Fleiss und unablässige Bemühungen in der ausübenden Kunst erreicht werden kann, giebt uns Frl. Bochkoltz als Gesangskünstlerin zu hören. Ganz und gar heimisch in der Technik der neuern Italiener, führt die Sängerin die neusten Compositionen von Verdi, Donizetti u. s. bewundereswürdig aus. Verschiedene Mängel, wie sie die italienische Gesangskunst hier und dort mit sich bringt, sind ihr nicht fremd geblieben. Sie vibrirt auf eine unerträgliche Weise im Ton, bildet noch nicht selten Kehltöne, behandelt hingegen die mezza voce mit vielem Geschick. Scharfe Accente und Gegensätze in der Handhabung der Melodie geben derselben kein wohlthuendes Colorit. Im Ganzen aber müssen ihre Leistungen anerkannt werden und entsprachen dieselben dem Geiste der Composition, besonders des Duetts aus dem Nebucadnezar und der Arie aus Hernani von Verdi. Weniger weiss Frl. Bochkoltz den Geist Gluckscher Musik wiederzugeben. Die Scene aus dem Orpheus entsprach nicht unsern Erwartungen. Die Herrn Steifensand und Stahlknecht zeichneten sich durch den Vortrag eines Trios von Taubert und der *A-dur* Sonate von Beethoven (Clavier und Cello) aus. Herr Kraus, der das genannte Duett mit Frl. Bochkoltz und ausserdem Lieder sang, rechtfertigte seinen Ruf als gebildeter Tenorist, dem besonders eine geschickte Auffassung italienischer Musik eigen ist. Ein Saloneoncert von Herrn J. Stahlknecht für Cello enthielt manche anziehende Wendungen hinsichtlich der Melodie, ohne auf einen höhern Kunstwerth Anspruch zu machen. Das Concert war zahlreich besucht. Ob Interesse für die Kunst oder andere Mittel den Saal gefüllt hatten, ist nicht schwer zu errathen.

D. R.

Correspondenz.

Rom Anfangs Januar 1847.

Im „Gran teatro di Apollo" sind für die gegenwärtige Wintersaison 3 grosse Opere angekündigt; 1stens „Il Conte di Chalais" von Donizetti; 2tens „I due foscari" von Verdi; und 3tens „Gusmano di Medina" von Antonio Buzzi. Letztere Oper ist express für das Apollo-Theater componirt, und das Libretto von Filippo Meucci gedichtet.

Bis heute bekamen wir nur den „Conte di Chalais" zu hören, ich will Ihnen hiermit mein Urtheil über diese Oper abgeben.

Oeffentliche Vergnügungen sind das Lebenspendende Element

südlicher Nationen! Im Allgemeinen weit weniger gebildet, als nördlichere Völker, und fast gänzlich unbekannt mit den vielen Ressourcen eines intellectuellen Familienlebens, ergötzen sie sich hauptsächlich an jenen Aufregungen, die durch aussergewöhnliche Productionen bewirkt werden. Einfache Bilder oder Schöpfungen, wenn auch noch so correct und sorgfältig ausgearbeitet, können niemals die Sympathie der Italiener erlangen, sie fordern vielmehr Sinneerregende, Herzenergreifende Productionen, bei welchen sie leichte Verstösse gegen die Wahrheit oder die Wahrscheinlichkeit der Handlung gern übersehen. Ihren südlicheren, und auch ihren nordischen Brüdern weit überlegen an Geschmack und feinem Tacte, verabscheuen die Italiener Alles Niedrige und Gemeine, und da die ganze Nation noch immer enthusiastisch für die Musik und die schönen Künste eingenommen ist, so erfreuen sich natürlich die Theater im Allgemeinen, und namentlich die tragische Oper hier zu Lande einer ununterbrochenen Frequenz, da Letztere ganz besonders dazu geeignet ist, obenerwähnte fieberhafte Aufregung der Sinne zu bewirken. Natürlicherweise kann ein solcher Taumel niemals während einer ganzen Oper dauern, wesshalb sich auch die italienischen Componisten niemals bemühen, stets und nur grosse Arien etc. zu schreiben, sondern dem Auditorium und sich selbst Zeit gönnen, sich während der Recitative und Parlandis gehörig zu sammeln und wieder zu Athem zu kommen. Was den poetischen Theil einer italienischen grossen Oper betrifft, so habe ich kaum nöthig zu bemerken, dass nur sehr geringe Ansprüche an denselben gemacht werden, indem die Italiener nur die Noten und nicht die Worte berücksichtigen. Die Librettoschreiber, sich ihrer untergeordneten Beschäftigung wohl bewusst, enthalten sich meistens jeder Prätension auf Neuheit oder Erfindung, und setzen sich kühn über alle Regeln einer ächten Tragödie hinaus, wobei sie es jedoch keineswegs unterlassen, fliessende Verse zu dichten, und solche Scenen zu erfinden, welche der musikalischen Entwickelung auf das Beste zu statten kommen. Die Aufgabe des Dichters ist bei Alledem nicht die leichteste, denn sie erfordert eine grosse Kenntniss des musikalischen Effectes, und blos für diesen zu arbeiten, bedingt sehr viel Selbstverläugnung Seitens eines begabten Poeten.

Dieser Geschmack der Italiener an angenehmer Aufregung, mit vielleicht allzuwilliger Entschuldigung der öfteren Verstösse gegen die gesunde Kritik, wird auf das Offenherzigste von ihnen eingestanden, wie dies auch bei ihrer gänzlichen Verachtung aller Affectation nicht anders zu vermuthen ist. Kein Volk überlässt sich rücksichtsloser den Wirkungen des Moments! Zugestehen muss man, dass häufig die Componisten diesem Geschmacke an Aufregung, mehr als es gut ist, huldigen, und dass namentlich solche, die nicht wirklich reich begabt sind, einen wahren Missbrauch mit bekannten Effecten treiben. Das Publicum verwirft zuerst solche Speise, nach und nach aber gewöhnt es sich, durch das ewige Auftischen derselben, an das Extravagante; dieses sagt dem gewaltsam verdorbenen Geschmacke zuletzt zu; man verlangt später immer noch Effectvolleres, verfällt hierdurch von einem Extreme in das Andere, und ganz am Ende fühlt man sich doch disgustirt, und weiss gar nicht mehr was man will. Wenn auch die neuere italienische Musik vorerst noch nicht ganz so abgeschmackt sein mag, als viele moderne französische Compositionen, so glaube ich doch behaupten zu dürfen, dass es hohe Zeit sei, dass mancher italienische „Maestro" zu grösserer Mässigung und Gründlichkeit angewiesen zu werden verdiente. Natürlich spreche ich hier nicht von Leuten wie Rossini, oder Mercadante, und auch die leider allzufrüh verstorbenen hevorzugten Tondichter Bellini und Donizetti, sollen von diesem Vorwurfe verschont bleiben.

(Schluss folgt.)

Feuilleton.

Berlin. Da kommt ein „Eingesandter" in No. 17. der Voss'schen Zeitung und bittet das Zimmermannsche Quartett, des genialen Franz Schubert Quatuor in *D-moll*, nächst den drei Beethovenschen op. 59. vielleicht das grossartigste Werk dieses Genre's, zu wiederholen. Darauf kommt ein anderer „Eingesandter" in No. 19. derselben Zeitung und bittet, das quaest. Quartett nicht zu wiederholen, sondern ein „classisches" Quintett zu spielen. Zwischen den Zeilen ist zu lesen: Das Schubertsche Quartett ist „unclassisch". O lieblicher Philister! —

— Herr Richard Penther sieht sich gemüssigt noch ein Concert im Engl. Hause zu geben; aber diesmal nicht für die Armenbäckerei, sondern um einem dringenden Mangel an Clavierconcerten abzuhelfen, da Thalberg und Dreyschock noch immer die Berliner vergeblich warten lassen. Mit überraschender Aufrichtigkeit und nordamerikanischem Sinn für freieste Oeffentlichkeit theilt uns Hr. Richard P. in seiner kühnen Concertannonce mit, dass er die Erstlingsfrucht eines 12jährigen Fleisses grosssinnig und edel den Armen dargebracht; demnach steht zu erwarten, dass die Armenbäckerei veröffentlichen wird, wie viel Semmel netto jenes Grossmuthsconcert eines dutzendjährigen Fleisses eingebracht hat. Hr. Richard P. wird übrigens in seinem Privatzweckconcerte nicht nur „Salonmusik von Henselt, Thalberg etc." sondern auch „eigene, von Kennern anerkannte Werke" — (also keine Salonmusik) vortragen. Billets zu ungenannten Preisen sind „schon" in der Wohnung des Hrn. Concertgebers zu haben.

— In keiner grossen Stadt wird es der bornirten und arroganten Mittelmässigkeit so leicht ihre Stümpereien auf den Markt der Oeffentlichkeit zu bringen, als in unserer intelligenten Residenz. Der erste, beste Pfuscher wendet sich an eines der vielen mildthätigen Institute unter dem Vorwande etwas Mildthätiges zu veranstalten, und lässt von dem Zehrpfennig der Armuth die Bestrebungen einer dünkelhaften Eitelkeit bezahlen. Wie oft hat man nicht schon in Berlin Concerte zum Besten der Armen erlebt, wo die betreffende Armenkasse aus ihrem Fond die nicht eingegangenen Concertkosten decken musste! — *Nomina sunt odiosa.*

— In der Handschriften-Sammlung des hiesigen Componisten Hermann Krigar befindet sich ein bis jetzt noch ungedrucktes Lied von C. M. v. Weber, das an reizender Melodie und origineller Erfindung den übrigen lyrischen Compositionen des Meisters nicht nachsteht. Die Worte sind vom Prof. Gubitz und im Hause desselben componirt worden. Wie mancher Schatz mag noch in Autographen-Sammlungen vergraben sein!

— Herr Pigall — eine Nachtigall im schwarzen Frack mit weisser Weste. Hr. Pigall — der König des Falsets, mit Grazie auf dem Thron des dreigestrichenen C's ausruhend, ein Paar Stufen tiefer ein Triller-Entrechat schlagend, mit Clarinetten-Arpeggien den Gaumen letzend als ob's frische Austern wären: — und das Alles mit lächelndem Blick und leise geschlossenem Munde! Man muss den Mann gehört haben, und wer ihn noch nicht gehört, muss ihn hören. Ein merkwürdiger Sprosser, und im Winter schlagend ohne nachtigallensteuerpflichtig zu sein! —

Leipzig. Eine junge sehr talentvolle Clavirspielerinn Frl. Marrder liess sich hierselbst im letzten Concert der Euterpe unter grossem Beifall mit Compositionen von Hummel, Voss und Willmers hören. Da die junge Dame bereits das Wunderkinder-Alter überschritten, (sie ist sehr schön! und achtzehnjährig!) so finden wir es in der Ordnung, dass ihr namentlich nach dem Vortrag der Modeartikel von Voss und Willmers, die sie übrigens auch ganz vortrefflich spielte, ein rauschender Beifall zu Theil wurde und ihrer Mitwirkung der in Bezug auf die früheren Euterpe-Concerte so überaus zahlreiche Besuch des Concerts mit Recht zugeschrieben wird.

Leipzig. Im 13. Abonnements-Concert wurde eine neue Symphonie in F-dur von Carl Helsted aus Kopenhagen zum erstenmal aufgeführt. Der Componist hat dieselbe eine „idyllische" genannt, sie streift in Reminiscenzen an Beethoven's Pastoral-Symphonie. Zwei Sätze fanden indess beifällige Aufnahme. Ausserdem wirkten die Gebrüder P. und J. Moralt aus München, der eine Violonist, der andere Violoncellist, mit. Frl. Schloss sang eine Arie aus Romeo und erhielt stürmischen Beifall, ebenso gefiel Frl. Vogel mit einem Recitativ und Arie aus Tell von Rossini. Beide Damen sangen ein Duett aus Euryanthe. Gade dirigirte, und wurde vom Orchester die Ouvert. zu Beethoven's Egmont, und Cherubini's les Abencerages, vortrefflich executirt.

Dresden. Auch Ferdinand Hiller, dem Gründer und Leiter der Dresdner Abonnementsconcerte machen philiströse Abonnenten das Leben sauer; sie wollen nur classische Musik ... gute eingepökelte, verstorbene Dauermusik. Es ist Hiller'n sehr verdacht worden, im ersten Cyclus seiner Concerte etwas von Moscheles und Spohr aufgeführt zu haben. Sehr drollig schreibt er: „Ich werde deshalb im zweiten Cyclus von jüngern Componisten nur die Musik zu den Ruinen von Athen (Beethoven) aufführen lassen."

— Herr Nabuh, Posaunist aus Dresden, gab am 10. d. ein Concert im Saal des Museums und gefiel sehr, besonders wird sein Crescendo und Decrescendo, so wie sein Piano und Triller bewundert. — Kann Herr N. auch eine ganze Tactnote (Adagio ⅛) ganz gleichmässig fortissime aushalten? fragt bescheiden

Papageno.

München. Franz Lachner ist zum auswärtigen Mitgliede der belgischen Academie in Brüssel ernannt.

Stuttgardt. „Der beliebte Liedercomponist Kücken [1]) leitet jetzt die Proben zu seiner neuen Oper „der Prätendent" [2]), in welcher Pischeck die Hauptrolle singt. Wenn wie zu erwarten, die Oper gefällt, so soll Kückens frühere Oper(ette) „die Flucht nach der Schweiz" [3]) einstudirt werden. Der junge (?) Componist ist der Liebling des Tages „— (warum nicht auch der Nacht) —", am Konigl. Hofe (?) in Concerten und in musikalischen Kreisen. Ein neues Lied „Drei Worte" [4]) gehört zu den empfundendsten des talentvollen Componisten; es wird sogar seiner „Botschaft" [5]) vorgezogen". (Spen. Ztg.) Ob dieses Notizchen wirklich so weit her ist? aus Schwaben?

Hm! Hm! Hm! Hm!



Bonn. Am 1. December gab der städtische Gesang-Verein ein sehr besuchtes Concert zu wohlthätigem Zwecke, und zwar: zum Andenken an den Senior der rheinischen Musiker, den väterlichen Freund von Beethoven, den Pfleger und Beförderer der Musik in Bonn, den am 1. Novbr. verstorbenen Herrn Dr. Franz Ries. Frau Dr. Kinkel (geb. Mockel) spielte die grossen Variationen „auf das Rheinweinlied" für Clavier von Ferd. Ries unter wiederholt stürmischem Beifall, auch der Gesang-Verein bewährte sich in seinen Bestrebungen.

Pressburg. Liebestrank von Donizetti. — Nabucodonosor von Verdi. Die letzte Oper hat Sensation gemacht. Unser Capellmeister Grill, ein energischer tüchtiger Dirigent, hatte die Oper mit vielem Fleisse studirt. Sigra. Ruggero, Tenor Reina, Bariton Bonasos und Sgra. Lannieri waren die Träger der Oper. Elisir d'amore machte dagegen Fiasco.

— Am 25. Dec. gab der Kirchenmusikverein eine interessante Academie. Die erste Abtheilung dirigirte Herr Franz von Suppé; es ward darin eine Ouverture seiner Composition gemacht, ein interessantes und melodiöses Musikstück. Frl. v Borschiczki sang eine Arie von Proch mit ausgezeichnetem Vortrag und schöner Stimme. Herr J. Grill dirigirte den zweiten Theil: Die Wüste von David. Der Chor zählte 60 Stimmen, den declamatorischen Theil hatte Frau Clara Grill, die Tenor-Soli deren Sohn Hr. Moritz Grill übernommen; das Werk reüssirte. Im 3ten Theil sang Frl. v. Borschiczki 2 Lieder von Suppé, ein italienisches „il ritorno und ein ungarisches Kiognotaim", und Herr Doppler blies ein Flöten-Solo.

Und aber die Kirchenmusik!? — Wo blieb die, verehrungswürdigster Kirchenmusikverein! —

Braunschweig. Ein unverbürgliches Gerücht verbreitet die Auflösung der Hofbühne, was um so mehr bezweifelt werden muss, als sowohl der Herzog, wie das Publicum grossen Antheil an dem Theater nehmen. Des Kammerherrn v. Münchhausen Rücktritt (als Intendant) ist auch vielfach besprochen, allein wohl grundlos. Jedenfalls wäre es ein bedeutender Verlust, diesen erfahrenen und vorurtheilsfreien Mann zu verlieren. Ein noch bedeutenderer aber jedenfalls, das Theater selbst zu verlieren, denn Theaterintendanten sind ungemein leicht zu ersetzen; eine Oper und namentlich eine Capelle wie die Braunschweiger aber schwer. Wir bezweifeln das ganze Gerücht sehr stark.

Wien. Am 14. Januar zweites Concert der siebenjährigen Violinvirtuosin Wilhelmine Neruda. Die Kleine besitzt viel Talent, hübschen Ton, reine Intonation, bedeutende Sicherheit und verdiente den Beifall, der ihren Leistungen zu Theil ward, vollkommen. Der verdiente Violinspieler Herr Jansa ist ihr Lehrer. Die elfjährige Schwester der kleinen Virtuosin ist eine talentvolle Clavierspielerin.

Linz. Esser's Oper: „die beiden Prinzen" wurde mit vielem Beifall aufgeführt.

London. Thomas Bower zeigt an, dass er eine neue Subscription auf Oratorien eröffnet, mit der Schöpfung am 19. Januar beginnend. Zu zwölf Concerten, in welchen auch Mendelssohns Elias zur Aufführung kommt und zu denen man Spohr als Dirigenten erwartet, wird ein reservirter Platz 1 und 2 Guineen kosten.

— Jenny Lind wird nach ihrem Gastspiel in Wien hier auftreten, ob im Drurylane-Theater oder in Queens-Theater ist unentschieden. Indessen wird sie sich wohl für das Letztere entscheiden, um in italienischer Sprache singen zu können.

— Den Schwestern Milanollo hat der verstorbene Contrabassist Dragonetti in London zwei Straduari-Geigen vermacht aus Dankbarkeit für das Vergnügen, welches sie ihm durch ihre musicalische Leistungen bei ihrer Anwesenheit in London verschafft. — (Hat schon in mehreren Blättern gestanden ohne nähere Beglaubigung.)

Mailand. (Teatro della Scala.) Die vom Impresario für den Abend des heiligen Stefano versprochene Aufführung war wirklich eine solche, um dem exigeantesten Publicum der Erde vollkommen genügen zu können. Wir sollten den längst ersehnten Attila von Verdi, und darin nichts Geringeres, als von der Tadolini die Odabella, von Moriani den Foresto, von de Bassini den Ezio, und endlich von Marini den Attila hören, und alsdann die göttliche Fanny Elsler in einem neuen Ballet von Perrot, dem Coreographen der Esmeralda, bewundern dürfen. Die berühmte Tänzerin und der berühmte Tänzer sollten sogar zusammen auf der Bühne erscheinen, und dies schien uns der Höhepunkt Theaterdirectorialischer Munificenz.

---

1) Portrait, Berlin bei Schlesinger!
2) Berlin bei Schlesinger? —
3) Berlin bei Schlesinger!
4) Berlin bei Schlesinger? —
5) Berlin bei Schlesinger!

Unglücklicherweise erkrankte der grosse Perrot und das angekündigte Ballet, verschaffte ihm für diesmal noch keine Berühmtheits-Indigestion. Nichtsdestoweniger aber ging dennoch der „Attila“ in Scene, und ward von einem Ballo des Coreographen Casati gefolgt.

Man kann nicht läugnen, dass diese letzte Oper des Maestro Verdi (abgesehen von manchen Reminiscenzen) viele Musikstücke enthält, welche des hevorzugten Meisters durchaus würdig sind, und desshalb schenkte ihm auch das zahlreiche Auditorium schon nach der ersten Aufführung, mehr aber nach der zweiten, den verdienten Beifall. Die erste Arie der Tadolini, das Duett des de Bassini und des Marini; das Accompagnement der Instrumente beim Anfgang der Sonne; die Arie des Moriani; das Duett zwischen Diesem und der Tadolini; die Cavatina des de Bassini; das grosse Finale des zweiten Actes; die Romanze des dritten Actes, von Verdi express für Moriani componirt, und das Schluss-Terzett und Quartett, dies waren die Stücke, welche grossen Beifall fanden, und welche auch ohne Zweifel die Besten Theile der Oper sind.

Rom. Im deutschen Künstlervereine ward am 5. d. ein sehr schönes Concert gegeben, welches durch die ausgezeichneten Leistungen des Violinspielers Paccini, eines Schülers Paganini's einen besonderen Reiz erhielt. Viele Mitglieder des diplomatischen Corps beehrten das glänzende Concert mit ihrer Gegenwart. Deutsche Männer-Chöre bildeten den hauptsächlichsten Theil der interessanten Academie.

— In Casa Doria und Borghese, wie man hier sagt, fanden ebenfalls grosse und fürstliche musikalische Soireen statt, wobei jedesmal Herr und Madame Oury mitwirkten.

Venedig. (Gran Teatro da Fenice.) „L'Alberigo da Romano“ lyrische Tragödie von Cesare Berti, in Musik gesetzt von Francesco Malipiero, war bestimmt das Publicum der Fenice auch eine Reihe von Abenden hindurch zu ergötzen, aber es muss zugestanden werden, dass eigentlich eine gewisse „Gypsi,“ Ballet in 1 Acte, und zwei Tableaux nebst Prologe, worin Mademoiselle Lucilla Grahn erscheinen sollte, die Neugierde des Publicums weit mehr spannte, als das erstgenannte Werk. Diese arme „Gypsi“ entsprach aber unglücklicherweise den gehegten Hoffnungen durchaus nicht, sondern fiel complett durch, wesshalb auch die Mademoiselle Grahn so vernünftig war, schon nach der zweiten Vorstellung die Aufhebung ihres Contractes zu verlangen, und was das Beste ist, zu erhalten. Der Tänzer Carcy war der Einzige, der sich in diesem Ballet-Schiffbruch retten konnte; seine Grazie und Leichtigkeit fanden alle Anerkennung.

Was den „L'Alberigo da Romano“ betrifft, so ist dessen Musik im Allgemeinen kalt und schwach an Inspiration, dennoch aber hatte sich der jugendliche Componist von Zeit zu Zeit eines ungetheilten Beifalles zu erfreuen.

Theodor Döhler hat eine Oper (der Text von Rossi) „Tancreda“ componirt, welche in Venedig zur Aufführung kommen wird. Eine zweite Oper beschäftigt den berühmten Virtuosen so eben.

Ital. Opern. Nach einer Uebersicht, welche die Mailänder Fama mittheilt, giebt es 134 italienische Operntheater in der Welt, wovon allein auf Europa 128 kommen. Von den übrigen besitzt Africa 2 (Alexandrien und Algier) America 4 (in Havanna, New York, Rio de Janeiro und Bahia), Asien und Australien gehen leer aus. *P.*

Berichtigung. Man bittet in der vorigen Nummer zu berichtigen: p. 30. überall statt Trachaeus — Trochaeus. p. 32. erste Spalte Zeile 18. statt Interventionen — Inventionen. p. 34. 2te Spalte Zeile 26. statt diesem Künstler — diesen Künstlern.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Balfe, M. W., die Zigeunerin. Walzer.

Chotek, F. X., Anthol. music. (Musikalische Blumenlese), Fant. brill. sur les motifs les plus favoris d'Opéras nouv. op. 77. No. 1. 2.

Chwatal, F. X., Musikalisches Blumengärtlein. Eine Reihe leichter und ansprechender Rondinos, Variat., Bagat. und Tänze üb. die beliebtesten Themas. op. 68. No. 17, 18, 20.

— — Guirlande musicale. 6 Morceaux fac. et agréable d'après des Motifs favoris. op. 76. No. 4.

Lewy, C., Fant. über Motive der Oper: Die Zigeunerin von M. W. Balfe. op. 10.

*Mayer, C., la Dolcezza. Pensée fugitive.

*— — le Rossignol captif. Valse.

*Moscheles, J., Fantaisie sur des Mot. de l'Op.: le Siège de Rochelle de M. W. Balfe.

*Pacher, J. A., 4 Valses. op. 13.

Pauer, E., Pensées fugitives. op. 19. No. 1—3.

Plachy, W., Mélorama. Suite de Mélod. agréables et grac. op. 100. Cah. 8.

*Raff, J., Tarentelle. op. 31.

Strauss, J., Bouquets. Walzer f. Pfte. u. Viol., Pfte. zu 4 Händ. u. Pfte. allein. op. 197.

— — Ländlich, sittlich! Walzer im Ländlerstyle in denselben Ausgaben. op. 198.

*Willmers, R., Rêveries poëtiques. op. 48.

B. Gesangmusik.

Chwatal, F. X., Ein Kuss ist keine Sünde. op. 67.

Decker, C., der gute Kamerad.

*Franck, E., 6 Lieder. op. 8.

*Mendelssohn-Bartholdy, F., Festgesang an die Künstler, nach Schillers Gedicht für Männer-Chor u. Blechinstrumente. Part., Cl.-Ausz., Orch., Sing- (Solo- u. Chor-) St.

*Speier, W., die Lerche, von T. Körner. Lied. op. 61.

C. Instrumentalmusik.

Strauss, J., Bouquets. Walzer f. Orch. op. 197.

— — Ländlich, sittlich! Walz. im Ländlerstyle f. do. op. 198.

Die mit * bezeichneten Sachen werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 5. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 3. Februar 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Festgesang an die Künstler von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Nach Schiller's Gedicht für Männerchor und Blechinstrumente zur Eröffnung des ersten deutsch-vlämischen Sänger-Festes in Cöln componirt.

Es muss der Kritik stets zu einer besondern Freude gereichen, wenn ihr Werke grosser Meister in die Hände gegeben werden. Sie hat dann Gelegenheit zu construiren, positiv-fördernd an dem Gebäude der Kunst zu arbeiten. Die musikalische Tagesliteratur lässt es meist nicht dazu kommen; der Kritiker berücksichtigt sie, weil er muss, weil ein Mitleben mit der Kunst, ein Verfolgen ihrer historischen Entwickelung auch zu seinen Aufgaben gehört. Während hier die negative Seite der Kritik mit wohl apodiktischem Urtheil ihr richterliches Amt vollzieht, bleibt dem Kritiker dort ein weites Feld, Kunstansichten zu entwickeln, durch dieselben in die Ideen des Künstlers einzugehen und somit zugleich schöpferisch sich an den Kunstwerken zu betheiligen.

Das vorliegende Werk Mendelssohns veranlasst allgemeine Betrachtungen, welche das Verhältniss der Musik zur Poesie, wenigstens nach einer Seite hin, in ein helles Licht zu stellen geeignet sind. Wir sprechen zuerst hiervon, ehe wir auf den musikalischen Theil der Composition eingehen. Mendelssohn hat aus Schillers bekanntem Gedichte: „die Künstler" den Text genommen. Als wir von dem Werke hörten, waren wir nicht wenig überrascht. Wie kann man, dachten wir, ein Gedicht, das ganz und gar didactischer Natur ist, das sich zu einer speculativen Anschauung kulturhistorischer Wahrheiten erhebt, für musikalische Ausdrucksweisen geeignet finden! Allein Mendelssohn hat weder das ganze Gedicht, noch einen Haupttheil desselben, sondern nur aus dem Schluss einige Apostrophen bearbeitet, Gedanken, die, weil sie in apostrophischer Form ausgesprochen sind, eine individuelle Gestaltung annehmen und deswegen zu einem musikalischen Vorwurfe benutzt werden können. Dessenungeachtet glauben wir, wird Niemand, der in den Inhalt des Gedichtes eingedrungen ist, sich zur musikalischen Behandlung selbst des Schlusses veranlasst sehen.

In dem historischen Theil des Gedichtes weist Schiller den Werth des Schönen nach, indem er die durch die Kunst vollbrachte Erziehung des Menschengeschlechts unsern Augen vorführt. Dies geschieht mit einer so speculativen Schärfe, dass alle Momente, welche der Historiker dem Dichter irgendwie darzubieten im Stande ist, hier zu sentenziösen inhaltreichen Ideen zugespitzt werden. Was Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen sagt, was in den verschiedensten seiner philosophisch-lyrischen Gedichte zu partiellen Kunstanschauungen verarbeitet ist, erscheint hier auf geschichtlicher Grundlage in ein Ganzes zusammengefasst. Der Gedanke Schillers, ein förmliches System der Aesthetik in einer Reihe von Gedichten anschaulich zu entwickeln, ist grossartig, wir möchten fast sagen: colossal; die Vollendung, mit welcher er diesen Gedanken ausgeführt hat, halten wir bei so manchen Mängeln im Einzelnen für bewundernswürdig. Wenn nach Hegel die Poesie diejenige Kunst ist, welche vor den übrigen des sinnlichen Elementes sich zu entäussern vermag und damit aus der Reihe der Künste überhaupt austreten würde, so hat Schiller zur praktischen Bewahrheitung dieser Ansicht den Weg gebahnt. Kein Dichter irgend einer Nation kann auf dem Gebiete speculativer Lyrik etwas den Gedichten Schillers Ebenbürtiges aufweisen.

Wir schicken diese Bemerkungen voran, weil sie zur Entscheidung, ob Mendelssohn in der Wahl seines Textes zweckmässig verfahren oder nicht, von Wichtigkeit sind. Vor Allem muss der Text zu einer Musik an und für sich verständlich sein. Wie weit er sich auf rein lyrischem Boden zu bewegen oder mit dem Schleier der Mystik zu umgeben hat, lassen wir bei Seite. Abrundung in sich selbst ist erstes Erforderniss, so dass wir zu seinem Verständniss keines Commentars bedürfen. In den „Künstlern" von Schiller befindet sich auch nicht ein Gedanke, der zu seinem Verständniss nicht einer Reihe von schwierigen Vermittelungen bedürfte. Man muss Schillers System der Kunst genau kennen, um die Tiefe seiner dichterischen Anschauungen sogleich nachzuempfinden.

Mendelssohn theilt seinen Festgesang in drei Abschnitte, die sich im Tempo steigern. Der erste behandelt die Worte:

> Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben:
> Bewahret sie!
> Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
> Der Dichtung heilige Magie
> Dient einem weisen Weltenplane;
> Still lenke sie zum Oceane
> Der grossen Harmonie!

Zum zweiten lesen wir die Verse, welche sich bei Schiller an diese unmittelbar anschliessen:

> Von ihrer Zeit verstossen, flüchte
> Die ernste Wahrheit zum Gedichte
> Und finde Schutz in der Kamenen Chor.
> In ihres Glanzes höchster Fülle,
> Furchtbarer in des Reizes Hülle,
> Erstehe sie in dem Gesange
> Und räche sich mit Siegesklange
> An des Verfolgers feigem Ohr.

Der dritte Satz hat den auf diese Verse folgenden Text, in dem einige verbindende Mittelglieder fortgelassen sind:

> Der freisten Mutter freie Söhne
> Schwingt euch mit festem Angesicht
> Zum Strahlensitz der höchsten Schöne!
> Um andere Kronen buhlet nicht!
> — — — — — — — —
> Auf tausendfach verschlungnen Wegen
> Der reichen Mannigfaltigkeit
> Kommt dann umarmend euch entgegen
> Am Thron der hohen Einigkeit!

Jeder, vor Allen der mit Schillers Poesie vertraute Leser findet heraus, dass aus dem ersten Abschnitte nur die drei ersten Verse und ausserdem etwa der dritte Abschnitt musikalisch behandlungsfähig sind. Wie sehr dies der Fall ist, belegt Mendelssohn durch die Composition selbst. Der Ausspruch: „Der Dichtung heilige Magie dient einem weisen Weltenplane" ist so rein speculativ, wie etwa: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht." Um dies so wie die Worte: „In ihres Glanzes höchster Fülle" u. s. w. vollkommen zu erfassen, muss man sich den Inhalt der Schillerschen Abhandlungen „Ueber Anmuth und Würde" u. a. zu vergegenwärtigen im Stande sein. Wen wir unter dem feigen Verfolger zu verstehen haben, ergiebt aber nur der in dem Gedichte vorangegangene Gedankengang, der dem Zuhörer nicht gegenwärtig sein kann, so dass also das Fragmentarische in dem Texte einleuchtet. „Kommt dann umarmend euch entgegen" giebt gar keinen Sinn, und es muss auffallen, dass der Componist die Worte:

> Erhebet euch mit kühnem Flügel
> Hoch über euren Zeitenlauf,
> Fern dämmre schon in eurem Spiegel
> Das kommende Jahrhundert auf.

auf welche sich diese Verse beziehen, hat weglassen können.

Dem poetischen Theile der Composition gegenüber heben wir ein anderes Moment heraus, das die nicht glückliche Wahl des Textes zu entschuldigen vermag. Mendelssohn hat vermuthlich eine Hymne zusammenstellen wollen in der Weise, wie die ältern Italiener ihre Kirchenmusiken schufen. Wie bei diesen das Wort in seiner begrifflichen Bedeutung meist nur einen Anstoss zur musikalischen Schöpfung gab; wie sie die harmonischen Combinationen in ihrer mystischen Abgeschlossenheit, selbstständig, eigentlich ohne Text sich fortbewegen liessen, und man damals die heiligen Töne nur als solche vernahm (ähnlich behandelt heut zu Tage der Italiener die Melodie auch ohne Berücksichtigung des Textes): so mochte Mendelssohn für eine Hymne, die einem Künstlerfeste geweiht war, ebenfalls nur einen Anknüpfungspunkt gesucht haben. Dazu hätten dann freilich die Apostrophen des Gedichts vollständigst genügt.

Wenden wir uns zur Musik. Dass die Composition würdevoll, von edler Haltung ist, versteht sich von selbst. Sie verdient aber ein noch grösseres Lob. Im besten Sinne des Worts darf sie effectvoll genannt werden. Nicht nur die Einfachheit des Styls, die Reinheit und das ausserordentliche Geschick im Satze, sondern auch die geistvolle Instrumentation stellen das Werk in die Reihe der gediegensten Arbeiten dieser Gattung. Wenn wir von der Instrumentation sprechen, so haben wir das Ganze im Auge. Die Begleitung von einem Trompeten- und einem Hornquartett, dazu drei Posaunen, zu welchen Tuba, Ophikleide und Bassposaune das Fundament bilden, bietet an und für sich eine äusserst effectvolle Zusammenstellung. Mendelssohn lässt die beiden Quartetts und die drei Stimmen der Posaunen, Jedes ein Ganzes für sich bilden. Je nachdem es seine Intentionen für wirkungsreich erkannten, leiten diese drei Massen ein Motiv ein (p. 7, 8, 9 u. s. w.) oder treten im Lauf der Melodie als unerwarteter Einsatz dazwischen (wie p. 9. T. 4. u. a.) oder wirken endlich als ein gemeinsames Ganze, den Gang der Melodie mit majestätischer Kraft unterstützend. Eindringlich, musikalisch-wirksam müssen alle diejenigen Partieen des Werkes klingen, wo die Instrumentation mit dem Gesange in einen rhythmischen Gegensatz tritt. So liegen die Blechinstrumente p. 11 und 12, in getragenen Accorden, während der Gesang in kurz rhythmisirten, energischen Motiven einherschreitet. Später nimmt freilich theils das Trompeten- theils das Horn-Quartett den Rhythmus des Chors auf. Dass hier der wesentlichern Bewegung der Singstimmen gegenüber, die kurzen Noten der Trompeten und Hörner, wenn der Chor nicht sehr stark besetzt ist, den Gesang vielleicht verdecken und überhaupt der richtigen Vocalwirkung einigen Eintrag leisten, halten wir für wahrscheinlich, wagen jedoch ohne das Werk gehört zu haben, nur aus einer Einsicht in die Partitur, nicht ein unbedingtes Urtheil auszusprechen. Aufgefallen ist es uns aber, dass Mendelssohn im Clavierauszuge p. 11. die Begleitung gerade so gesetzt hat, wie wir uns etwa auch den Rhythmus in den Hörnern und Trompeten p. 16. und 17. denken. Motivirt wird übrigens dieser Gang dadurch, dass der bezeichnete Rhythmus immer nur von einer, höchstens zwei Stimmen aufgenommen ist. Der Chor erinnert in dieser Hinsicht an den berühmten Chor aus Händels Alexanderfest, wo derselbe Rhythmus sich durch das volle Orchester, besonders aber durch die Streichinstrumente characterisirt, während die Melodie zu dem Orchester im Gegensatze steht. Ob endlich die kurzen, mit der Melodie sich gleichförmig bewegenden Töne der Blechinstrumente in dem schnellen Schlusssatze die einer jeden Gesangmelodie nothwendige Gebundenheit nicht beeinträchtigen, muss der Erfolg nach einer Aufführung lehren, der wir mit grossem Interesse entgegensehen.

Gehen wir noch auf die Erfindung selbst ein. Wir können hier nicht von einer characteristischen Eigenthümlichkeit sprechen. Die zahlreichen Männergesänge grösserer und kleinerer Form enthalten ähnliche melodische Wendungen und Harmoniefolgen. Mendelssohn weiss, was man einem Männerchor zutrauen darf, und die hier gestellten Aufgaben werden gewiss von den meisten Männerchören gelöst werden können. Man kann überall, in dem ganzen Werke, die melodische Erfindung an und für sich, um so eher beleuchten, als ihre Verbindung mit dem Texte unsern obigen Aussprüchen anheimfällt. Demnach geht auch die Declamation (z. B. der Einsatz eines neuen Motivs bei den Worten: „Sie sinkt mit euch", ebenso die dynamischen Unterschiede des Einsatzes: „still lenke sie zum Oceane" im pp.) lediglich aus rein musikalischen Gegensätzen hervor, die aber, weil sie eben musikalisch sind, auch eine musikalische Wirkung hervorzubringen nicht verfehlen werden. Das Auftreten der Figur: „Bewahret sie!" im Chor, besonders wenn die Solostimmen das „Still" sf. einsetzen, ist ausserordentlich effectvoll. Von den drei Sätzen möchten

wir hinsichtlich der Erfindung keinem den Vorzug geben. Sie sind alle in einem edeln Styl gehalten. Am geschicktesten in der Arbeit erscheint uns der Schluss. Unserm subjectiven Gefühl sagt der Mittelsatz am meisten zu, dem wir gern eine weitere Ausführung gewünscht hätten. Er fliesst dahin wie aus einem Gusse, obwohl in ihm die vier Stimmen am meisten verarbeitet sind.

Die Ausstattung der Partitur wie des Clavierauszuges von Simrock in Bonn (Pr. der Partitur 8 Fr., des Clavierauszuges 5 Fr.) ist geschmackvoll. Dem Werke eine weite Verbreitung zu wünschen, wäre überflüssig. Der Name des Componisten thut dazu das Seinige, ebenso wie die Composition selbst für sich spricht.

Dr. *O. Lange.*

Berlin.

Königliche Oper.

Der 26. Jan. brachte uns Meyerbeer's berühmtestes Werk, die Hugenotten. Am 31. wurde die Oper wiederholt. Pauline Viardot-Garcia trat als Valentine auf. Vergessen wir bei der unvergleichlichen Darstellung die Schönheiten und die Schwächen des Werkes. Man darf es unverholen aussprechen, dass nachdem unsre grosse Künstlerin bei der zweiten Aufführung vollständige Herrschaft über die Rolle gewonnen, nichts geistig Durchdrungeneres, nichts Ergreifenderes gesehen werden kann, als ihre Valentine. Und wenn man sich die Ohren zuhielte und nur dem mimischen Ausdruck der Empfindungen folgte, nur die plastische Kunst graciöser Anmuth und leidenschaftlicher Erregtheit beobachtete; wenn die Oper ein tragisches Ballet wäre: Pauline Viardot erschiene uns als bewundernswürdige Trägerin einer gewaltig ergreifenden tragischen Verwickelung. Ob es wohl viele Darstellerinnen giebt, die das wogende Meer von Empfindungen in dem Ausdruck der Liebe bald so bald so wiederzuspiegeln im Stande sind! Das erotische Element ist überall der Kern der dramatischen Kunst, wie sich dieselbe bei den germanischen Völkern gestaltet hat. Aber in wenigen Opern ist die Liebe das treibende und bewegende Pathos wie in den Hugenotten. Das ruhige Meer des in sich abgeschlossenen Gefühls kennt die Stürme des Lebens nicht, sie greifen gewaltsam in die einsame Stille des Herzens ein, treiben es von Woge zu Woge, bis es aufbraust und in schäumender Brandung sich an dem starren Schicksalsfelsen bricht. Dieser ganze, in allen Werken mit grösserer oder geringerer Macht wiederkehrende Process ist in den Hugenotten durch zwei Momente gegeben, die gewissermassen als die Endpunkte desselben heraustreten. Alles, was dazwischen liegt, ist Erläuterung, ein psychologischer Commentar. Wir befinden uns im dritten und vierten Acte der Oper. Der grotesk gefärbte Marcell vernimmt von der Valentine das Geständniss der Liebe: „O Marcell, ich bin ein Mädchen, das ihn liebt.“ Im vierten Akt klammert sich Valentine fest an Raoul, und lässt das furchtbar süsse Wort ihn selbst hören. Sollen wir beschreiben, wie Pauline Viardot diese beiden Momente zeichnet? Sie umfassen Alles, was die Macht der Liebe aus menschlicher Brust nach aussen zu kehren vermag. Man vergegenwärtige sich, dass die Liebe überhaupt, wenn ihr Wesen sich äusserlich offenbart, nur eine zwiefache Gestalt annehmen kann, die in der sie dem Geliebten erscheint, und die, in welcher sie der unbetheiligten Aussenwelt gegenüber tritt. Die verschiedenen Nüancen innerhalb dieser beiden Erscheinungsseiten lassen wir unberücksichtigt. Merkwürdig aber ist es, dass die Hugenotten in zwei höchst eigenthümlichen Zügen dies überaus wichtige Moment in dem liebenden Character der Valentine zur Anschauung bringen. Meyerbeer oder Scribe haben es, vielleicht bewusstlos, herausgefühlt, dass wenn irgendwo jene das ganze Wesen unsers Ichs ergreifende Macht sich wirksam zeigen sollte, der starre, eiserne Marcell von Valentine eher ein Geständniss vernehmen musste, als Raoul. Dort die schüchterne Zurückhaltung, wie sie der weiblichen Natur inwohnt, und durch die Gewalt der Umstände genöthigt, aus ihrer zarten Hülle hervorbricht; hier nach langem Kampf und Ringen, das nicht aus der weiblichen Natur, sondern aus der Brust der Liebenden gepresste, zur brennendsten Gluth gesteigerte Wort: „Ich liebe dich.“ Man sehe Pauline Viardot in der Darstellung dieser beiden Grundzüge des Werkes, und Jeder wird die überwältigende Grossartigkeit unserer Künstlerin bewundern. So viel für diesmal. Nächstens über die Aufführung der Oper im Ganzen.

Dr. L.

Italienische Oper.

Das Repertoir der italienischen Oper bringt im Ganzen nichts Neues. Schon seit geraumer Zeit wechseln Barbier von Sevilla und Linda, die übrigens mit anerkennenswerther Tüchtigkeit hinsichtlich der Hauptrollen ausgeführt werden. Wir sprechen natürlich nur vom Gesang. Auf dramatische Kunstleistungen macht das Institut keine Ansprüche und dürfte dieselben zu befriedigen auch schwer im Stande sein. Am 27. Januar wurde Sonnambula gegeben, in dieser Saison bereits unter der ausgezeichneten Mitwirkung der Sgra. Viardot-Garcia mehrmals aufgeführt. Von der neuen Besetzung der beiden Hauptrollen durch Sgra. Fodor und Sgr. Labocetta liess sich erwarten, was bereits in andern Rollen von ihnen geleistet worden ist. Reinheit des Tons, Weichheit und Geschick in den Coloraturen sind zu loben, wenn auch das darstellende Element sehr in den Hintergrund tritt. Das Publicum zeigte sich in einer der Leistung entsprechenden Weise anerkennend. Die nächste Oper wird der Don Juan sein, dem wir das erste Mal gewiss ein volles Haus zusichern können, ob für die Dauer, wollen wir abwarten.

D. R.

Kammermusik.

Erste Symphonie-Soirée (Zweiter Cyclus).

Mit dem Geburtstage Mozart's (27. Jan.) begannen auf's Neue die hohen Festtage im Musik-Kalender Berlins, der zweite Cyclus der Symphonie-Soiréen. Hatte die Direction dieser Concerte den für die Musik so wichtigen Tag auch erst kurz zuvor sich ins Gedächtniss zurückgerufen und demnach, vielleicht zufällig, nichts von Mozart's Compositionen zur Ausführung bestimmt, so würde uns doch durch die Bekränzung der Büste des grossen Meisters und durch die eingelegte, höchst präcis executirte Ouverture zur „Zauberflöte“ die Bedeutung des Tages vergegenwärtigt worden sein. — Eine Ouverture von Reissiger zum Trauerspiel „Nero“ eröffnete die eigentliche Soirée. Reissiger lässt in dieser Ouverture, wie fast in allen grösseren Compositionen, die unmittelbare Ursprünglichkeit der Erfindung mit der Reflection kämpfen, ohne dem Einen oder dem Andern den entschiedenen Sieg zu gönnen: tritt die Erstere allein ein, so ist die Composition nicht selten trivial, nimmt er die Ueberlegung zu Hülfe, so wird er kalt, barock und durchaus indifferent, kämpft sogar oft noch gegen das melodische Element an. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass die Ouverture ein in der gewöhnlichen Ouverturen-Form gearbeitetes Tonstück ist. Das Colorit der Antike hat Reissiger mit einer mittelalterlichen Romantik verbunden und somit die sich gestellte Aufgabe nicht gelöst; diese Spohr'schen Wendungen eignen sich nie für Nero, und diese romantisch-brausenden Figuren in scharf markirten Rhythmen gehören vielleicht in die Zeit des Faustrechts, niemals in die eines zügellosen, despotischen Nero. — Die Mendelssohn'sche Symphonie in *A-moll*, die trotz der grossen Schwierigkeiten und Feinheiten meisterlich von der Capelle, in der Introduction ein wenig zu schnell, durchgeführt

wurde, ist ein Werk, das, genau zu beleuchten, uns die bei der gegenwärtigen Besprechung obwaltenden executiven Rücksichten überheben. Der geistreiche Tonkünstler, wie der vollendetste Techniker, beide zeigen sich auf jeder Seite der Partitur. Die vier Sätze sind zusammenhängend und folgen unmittelbar aufeinander; sie bilden so gewissermassen einen ganzen Lebensabschnitt, dessen verschiedene Situationen in den einzelnen Sätzen bald elegisch, erotisch, bald neckisch, im letzten Satze kriegerisch und siegend gezeichnet sind. Als vorzugsweise interessant dürften wir wohl das *Allegro agitato* ⅜ T. (*A-moll*) und das Scherzo ¾ T. (*F-dur*) anführen. Das Scherzo enthält einen übersprudelnden, geistreichen Humor, wie wir ihn in Compositionen dieser Art bis jetzt nicht kennen. — Ausser der pompösen Ouverture (*C-dur*) op. 124. von Beethoven mit der glänzenden Instrumentirung, hörten wir noch die achte Symphonie (*F-dur*) desselben Meisters, ein ungemein schönes Werk von echt deutscher Kraft und Gemüthlichkeit, ein Beethoven, wie er leibt und lebt. — Die Königl. Capelle, und deren Dirigent, Herr Taubert, verdienen für die sorgfältigen Proben, die gewiss vorhergegangen und für die durchaus künstlerische Durchführung sämmtlicher Musikstücke alle Anerkennung.

H. Kr.

In der fünften Triosoirée der Herren Steifensand u. Stahlknecht hörten wir ausser dem bereits früher zur Aufführung gebrachten *B-dur* Trio von Fr. Schubert und dem *Es-dur* Trio (op. 1) von Beethoven, die beide, namentlich das letztere Werk, trefflich ausgeführt wurden, ein neues Trio von W. Eckardt (*F-dur*). Der Componist, schon durch wohlgelungene Lieder bekannt, tritt hier mit einem Werke strengerer Form, so viel wir wissen, zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit. Eine edle, gesunde Richtung ist durchaus in seiner Arbeit vorhanden. Die Themen treten klar heraus und man merkt dem Ganzen an, dass der Componist ein Bewusstsein von seiner Schöpfung gehabt. Bei der vorherrschenden Klarheit der Gedanken fällt es indess um so eher auf, wenn die verbindenden Ringe in der Kette derselben etwas locker liegen; eine Schwäche an dem Werke, die lediglich in der noch nicht völlig ausgebildeten Schreibweise ihren Grund hat. Auch liebt Herr Eckardt die Cantilene zu sehr, er wendet sie in dem Trio des Scherzo's und im Schlusssatz so vorherrschend an, dass die einzelnen Sätze sich nicht mannigfaltig genug färben. Abgesehen davon sprechen wir dem Componisten unsere Anerkennung und Freude über das Werk aus und wünschen, dass er, bei der ihm eigenen Fähigkeit, Melodieen zu erfinden und in sich abzurunden, in dieser Gattung der Musik fortarbeiten möge.

D. R.

Concerte.

Herr Musikdirector Joseph Gungl gab am 29. Januar mit seiner Capelle ein Concert zum Besten eines hiesigen Armenbezirkes im Mielentzschen Saale. Will auch Herr Gungl mit seiner Capelle nicht die höchsten Aufgaben der Kunst lösen, so verdient doch gerade sein Streben eine künstlerische Berücksichtigung. Hr. Gungl ist als Componist auf seinem Gebiete ein entschiedenes Talent. Zwar liegt seinen Tänzen die eigenthümliche durch Strauss und Lanner gebildete Schule zum Grunde; er steht indessen diesen gegenüber durchaus selbstständig da und weiss seine Melodieen, theils in den Motiven, theils in der Instrumentation neu und geschickt zu färben. Ausserdem cultivirt Hr. Gungl auch die gediegene Instrumentalmusik, wenn wir auch ein Verwenden derselben zu Potpourris nicht billigen können. Endlich hat er sein Orchester in so trefflicher Uebung, er selbst führt den Dirigentenstab mit so vielem Geschick, dass wir ihn über Leute zu stellen, die ganz andere Orchester dirigiren, keinen Anstand nehmen. Wir kommen nur selten dazu, Hrn. Gungl zu hören; aber noch jedesmal haben wir befriedigt und mit Achtung vor dem Manne seinen Concertsaal verlassen. Mit diesen wenigen Worten soll von uns ein Urtheil über den ehrenwerthen Volksmusiker Berlins ausgesprochen sein, das wir ihm längst schuldig gewesen zu sein glauben. Insbesondere erwähnen wir hinsichtlich dieses seines Concerts, dass das Repertoir desselben sehr reichhaltig war theils an Opernmusik und Ouverturen, theils an Tänzen. Von Symphonien wurde Spohr's Weihe der Töne vollständig ausgeführt, von Ouverturen die zur Stummen von Portici, die Jubelouverture von Lindpaintner, nächstdem mehrere Walzer von Strauss, Lanner, Gungl u. v. A.

Dr. L.

Correspondenz.

Rom Anfangs Januar 1847.

(Schluss)

Ich komme jetzt zu dem wenig bekannten Tonwerke des letztgenannten, allgemein beweinten Donizetti.

Der erste Act des Conte di Chalais ist im Allgemeinen höchst ermüdend und monoton, und nur das Finale ist des Erwähnens werth, und verräth den begabten Meister.

Im 2ten Acte verdient ein höchst wirksames Duett zwischen Bass und Tenor alle Würdigung, und auch ein späteres Duo zwischen Sopran und Bass hört sich sehr gut an, und ist ausgezeichnet durch Zartheit und harmonische Uebereinstimmung mit der Handlung.

Im 3ten Acte befindet sich eine sehr schöne Cabaletta für den Tenor, und ein wunderschönes Gebet, (mit wirksamster Instrumentation) für den Sopran, nächst einem ausdrucksvollen Andante für den Bass. Die erstmalige Aufführung der Oper fand am 26. December vor einem zahlreich gefüllten Hause statt, aber trotz alles guten Willens von Seiten des Publicums gegen die Sänger, wollte sich kein Enthusiasmus zeigen. Die hauptsächlichsten männlichen Sänger thaten ihr Bestes, und liessen ihre Stimmen so laut ertönen, als dies nur irgend ohne Gefahr für dieselben geschehen konnte; Signor Roppa, der Tenor, soll ein ausgezeichneter Künstler sein, und ich hoffe er wird sich als solcher bei einer späteren Gelegenheit zeigen. Signor Varese, der Bass, mag in dieser Stimmen-armen Zeit als für etwas Ungewöhnliches angesehen werden. Parmi les aveugles le borgne est roi! Mademoiselle Lagrange wurde ziemlich applaudirt, namentlich nach dem Gebete der Cavatine des 3ten Actes; ihre Stimme ist zwar nicht besonders voll aber doch angenehm; ziemlich weich und gut geschult. Da die meisten ihrer Zuhörer zufrieden schienen, so will ich die Verzierungen ihrer Arien, die vielmehr in dem affectirten französischen, als in dem graziösen italienischen Geschmacke waren, nicht allzu scharf tadeln, und mich nur mit dieser Bemerkung begnügen. Das Spiel dieser Künstlerin ist sehr kalt und manierirt, und erscheint doppelt kalt unter dem hiesigen südlichen Himmel, wo man durch das Feuer der Blicke, und die graziöse Lebendigkeit der unvergleichlichen Römerinnen so sehr verwöhnt ist. Orchester und Chöre waren so gut, oder wenn man will, so schlecht, als dies nur irgend bei deren geringer Bezahlung und langer Ferienzeit verlangt werden kann. Auf nächste Tage sind „I due foscari" angekündigt. Sobald ich diese Oper gesehen habe, werde ich Ihnen darüber berichten. Das Ballet welches seither unter dem Titel „Il pescotore di Brindisi" im Apollo-Theater aufgeführt wurde, ist weiter nichts als die alte Geschichte der „Stummen von Portici" und zwar ohne die mindeste Abänderung. Das Amüsante dieses Balletts besteht lediglich in dessen . . . Schlechtigkeit!

Die Handlung der Oper hat weder Hände noch Füsse, und kein Mensch versteht was die ganze Geschichte bedeuten soll.

Ein Graf von Chalais hat eine hübsche Frau und einen guten Freund, und es scheint ihm ungefähr mit Beiden das zu passiren, was häufig unter ähnlichen Verhältnissen zu geschehen pflegt. Das ganze Libretto ist eine sogenannte Geschichte sans pointe, und an und für sich eine der schlechtesten Dichtungen, die man sich denken kann. Wie ich schon vorhin sagte, liegt den Italienern an dem poetischen Theile einer Oper gar nichts, sie wollen üppige Melodien, und erregende Kraftpassagen, und da solche auch in dieser Oper nicht fehlen, so hörte ich schon nach der erstmaligen Aufführung des „Conte di Chalais," das Beste desselben in allen Strassen pfeifen, singen und brüllen.

Teatro Argentina.

Dieses Theater wird in der gegenwärtigen Saison 4 neapolitanische Operas buffas produciren, nämlich: Gli Zingari (die Zigeuner) von Fioravanti; „La Casa di Tre Artisti," von Niccola di Giosa; „L'uomo del Mistero," von Cav. Giovanni Pacini; und „Leonora" von Mercadante." Die Prima-Donnen sind Signora Marietta Giolfi, und Camilla Schinaroli. Die ersten comischen Buffi die Herren N. de Sega und F. Ayallone. Der 1ste Tenor heisst C. Landani, und der 1ste Bass Gioachino Massard. Bis heute wurden nur „Gli Zingari," aber verhältnissmässig weit besser, als der Conte di Chalais, aufgeführt; auch ist diese Oper, proportions gardées, weit vorzüglicher als die Donizettische.

Der humoristische neapolitanische Pulcinello, (Signor di Sega) geräth, sei es durch Zufall oder durch Geschick, unter eine Zigeunerbande, muss selbst Zigeuner werden, und bon gré mal gré die Liebesbewerbungen von nicht mehr denn 4 Zigeuner-Damen aushalten. Höchst charakteristische Melodien und wunderschöne Chöre zeichnen dieses Fioravantische Werk aus, und namentlich sind die beiden letzten Acte voller herrlicher Lieder, und reich an höchst ergötzlichen Duetten, Terzetten und Quartetten. Diese Oper kann nur in Italien, und hauptsächlich nur in Unteritalien, wo man den neapolitanischen Jargon genauer kennt, gegeben und resp. verstanden werden. Alle Schönheiten der Tondichtung aufzuzählen würde zu weit führen, dies jedoch will ich bemerken, dass viele Stellen lebhaft an den Liebestrank erinnern, und auch Rossinische Anklänge nicht selten sind. Das Ganze ist jedoch höchst originell und auch das Libretto mit Geschick verfasst. Tenor, Bass, Prima Donna sind gut, und auch ihr Spiel lässt nichts zu wünschen übrig.

Für nächste Tage ist „La Casa di Tre Artisti" angekündigt, auch hierüber werde ich Ihnen demnächst berichten.

— Der Cav. Landsberg hat die römische „Pifferaris" das ist deren Lieder herausgegeben, und Text sowohl wie Melodieen in ihrer ganzen Einfachheit und Originalität gelassen; dieses interessante Werkchen soll demnächst nach Deutschland versandt werden. Der berühmte Harpist M. Graziani ist hier eingetroffen, und ergötzt durch sein vollendetes Spiel auf Erard'schen Instrumenten die Freunde und Freundinnen der Harfe.

Am 30. December fand das 2te Concert des Herrn und der Madame Oury (unter besonderer Protection des Herzog's von Dwonshire) statt, und das ausgezeichnete Künstlerpaar erntete lebhaften Beifall von dem versammelten, glänzenden Auditorio. Am Namenstage des Papstes des 1. Januar war im grossen Saale des Capitels ein Concert monstre veranstaltet, wobei über 200 Dilettanten und Künstler mitwirkten. Die Cantate ward zu Rossinis herrlicher Musik ausgeführt, und stimmte die versammelte Menge, worunter mehrere Cardinäle, und fast der ganze römische und fremde Adel, zu begeistertem Enthusiasmus. Hier muss ich hinzufügen, dass der Anblick der römischen Schönheiten, welche an diesem Abende im Campidoglio versammelt waren, Alles weit überstrahlt, was man in irgend einer anderen Hauptstadt der Erde sehen kann.

E. Römer.

Wien, den 21. Januar 1847.

Als ich bei meiner letzten Correspondenz im vorigen Monate die Feder weglegte, hoffte ich einzugehen in das „neue Paradies"; was uns aber dieses Paradies bieten würde, war uns noch eben so ungewiss und zweifelhaft als es die Genüsse des alten gewesen, doch über jenes neue hofften wir bald nähere Aufschlüsse, da wir es am 22sten December in dem Hoftheater zum Besten „des Pensionfonds für Tonkünstlerwittwen und Waisen" zu hören bekamen. Dieses Institut brachte bisher nur abwechselnd Haydn's „Schöpfung und Jahreszeiten" zur Aufführung, doch in dieser Saison wollte es auch ein Anzeichen seines Fortschrittes der Welt kund geben und eröffnete diese neue Fortschrittepoche mit obenerwähntem Oratorium von Ernst Reiter. Das Werk selbst ist jedenfalls ein tüchtiges Stück, eine schöne Arbeit aber keine Schöpfung; der Componist hatte es nicht aus sich selbst, aus seiner Subjektivität heraus ins Leben gerufen, sondern es war eine Frucht, ein Ergebniss seiner Studien, seines Fleisses, als solches will dieses Werk beurtheilt und gewürdiget werden. Es hat viele schöne Einzelheiten aber die heilige gottheitdurchglühte Inspiration ermangelt ihm; dabei wurde nicht die Musica sacra sondern eher das Repertoir der Concertsängerinnen bereichert. — Die Solopartien waren den Damen Reiter-Bildstein (der Gattin des Componisten) und Frl. Betti Burg und den Herrn Lutz und Staudigl anvertraut. Frau Reiter-Bildstein besitzt recht angenehme Mittel, ihre Stimme hat Klang und Schmelz, jedoch entbehrt der Vortrag noch der höheren Weihe. Frl. Burg eine unserer fleissigsten Dilettantinnen geniesst allgemeine Beliebtheit, die Herren Lutz und Staudigl sind als Oratoriensänger schon hinlänglich bekannt und darum soll hier kein frisches Reis in ihren Lorberkranz gewunden werden.

Ein anderes Werk, das hier dem Publicum vorgeführt wurde, ist eine Cantate von unserem Domcapellmeister Drechsler „Rosa von Viterbo," dramatisches Gedicht von dem verstorbenen Dichter und Censor Herr Küffner. Hätte hier der Herr Censor seinen Rothstift fleissiger benutzt, so hätte Herr Drechsler sich manchen Tropfen Autor-Schweiss und dem Publicum ein angenehmes Stündchen ersparen können, was beides hier umsonst verloren ging. Doch ist die Composition das gelungenste, die Aufführung war noch bedeutend mangelhafter, die Dichtung ist gar zu prosaisch, der Wiener Chorregentenverein, welcher diese Piece zu seiner Production am 6. d. M. wählte, verpflichtete sich durch diese Wahl nicht viele dankbare Herzen.

Im Opernhause hörten wir nur eine neue Oper und diese war Flotow's „Förster" („L'ame en peine," übersetzt von Dr. Bärmann) im Hofoperntheater. Diese Oper ist die Milchschwester seines „Stradella," wie dort finden sich auch hier angenehme Melodien, herrliche Arien und Ariettchen, Chöre und Ensemblestücke, es ist ein spiritus familiaris, der in beiden Werken dominirt. Auch dieser „Förster" zeigt uns herrliche Sächelchen; er ist ein Christbaum, der vollauf behängt ist mit Spielzeug und Zuckerwerk, mit Obst und goldenen Nüssen, wir können bald hier bald dort ein Stück herabnaschen — aber es ist kein Ganzes, kein Vollständiges, der Verleger kann und wird gute Geschäfte machen, aber der Componist hat sich damit keinen Triumpfbogen erbauet, der noch der Nachwelt Bewunderung abgewinnen kann. Es ist ein Werk der Mode, der Flachheit, das für die Kunst keinen Gewinn bringt, sondern nur viele Spenden für den Salon enthält, die endlich in den Leierkasten der ambulirenden Drehorgelvirtuosen wandern und von dort aus in dem Munde der Gassenjungen verenden müssen. Es kann „Förster Walzer" und „Förster Quadrillen" geben, aber dann ist das Werk auch bis zum Ueberdrusse gehört. Die Aufnahme hierorts war lauer als man es den Erfolgen nach, die „Stradella" hier gemacht, hätte meinen dürfen; und doch glauben wir, diese Oper

wird mit frischem Farbenglanze im Kurzem wieder auftauchen, jetzt steht ihr nur die Anwesenheit **Meyerbeers** hindernd im Wege. — Was die Organisation unseres Hofoperntheaters anbelangt, so stehen hier grosse Dinge in Erwartung. — **Erl** ist mit 9000 Fl. für 9 Monat auf weitere 2 Jahre engagirt und man hat sich somit seiner Forderung nicht nur in diesem Anbetrachte gefügt, sondern ihn auch in die höchste Besoldung eines Hofcapellsängers einrücken lassen, denn er war bisher nur **unentgeldlicher Expektant** der Hofcapelle. Auch Mad. **Hasselt**, Herr **Draxler**, **Leithner** und Andere sind wieder für die Hofbühne gewonnen und somit das Personale so ziemlich beisammen. Für die Zukunft spricht man hier von einem neuen Opernhause, welches in der Nähe des alten aber ausser der Stadtmauer erbauet werden soll. Dieses wird dann nicht mehr einem geldgierigen Pächter anvertraut, sondern wie es sich auch für ein solches Institut am geeignetsten geziemen möchte, in eigene Regie unter die Aegide irgend eines einsichtigen Cavaliers gestellt, der wahrscheinlich einen tüchtigen Mann als Sekretair, Intendanten, oder wie er sonst immer heissen mag, an die Seite bekömmt, (nach vielem Meditiren, Debattiren und Disputiren wollte man diesen Mann schon in der Person unsers musikalischen Redactors Dr. A. Schmidt gefunden haben); sei dem wie ihm wolle, das Publicum, das Institut und auch die Regie können nur durch eine solche Abänderung gewinnen und verlieren wird wahrscheinlich ausser Balochino und Merelli Niemand etwas dabei.

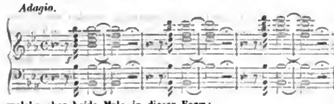
(Schluss folgt.)

Feuilleton.

Berlin.

Frage,
deren gefällige Beantwortung gewünscht wird.

Vor Kurzem wurde Mozart's Zauberflöte (neu einstudirt) unter Leitung des Herrn Capellmeister **Henning** gegeben. In der Mitte des Allegro der Ouvertüre und in der ersten Scene des 2. Actes kommt diese Phrase der Blaseinstrumente vor:



welche aber beide Male in dieser Form:

[Notenbeispiel]

ausgeführt wurde.

Da nun in der letzten Symphonien-Soirée der Königl. Capelle die Ouvertüre der Zauberflöte unter Leitung des Herrn Capellmeister **Taubert** gespielt, und der quaest. Passus ebenfalls in letztangeführter Art accentuirt wurde, so wäre es interessant den Grund dieser Neuerung zu erfahren. Soviel Ausgaben der Partitur und des Clavierauszuges der Zauberflöte (geschrieben und gedruckt) uns bis heut zu Gesichte kamen, wir haben die drei Accorde stets in dieser legirten Form: [Notenbeispiel] nicht [Notenbeispiel] gefunden, und haben wir sie nie in letzter Manier zuvor gehört. In der Partitur (auch in manchen Clavierauszügen) steht sogar geschrieben: (No. 9 erste Scene des II. Acts) „**Dreimaliger Accord** der Priester in die Hörner.“ Wenn man aber die Ligatur der beiden halben Tactnoten desavouirt, so werden ja **sechs Accordschläge** erzielt. Auch scheint mir, **Mozart** habe mit bewusstem Grunde die Stelle so [Notenbeispiel] und nicht anders geschrieben, etwa: [Notenbeispiel]. Schon zu seiner Zeit mögen es die Posaunen in der Art gehabt haben, von einer **ganzen**, *forte* **auszuhaltenden** Tactnote nur das erste Viertel *Forzato* anzublasen. Durch das **Ueberhalten aus dem schlechten in den guten Tacttheil** suchte der grosse und kluge Componist die Bläser zu einem egalen und starken Aushalten des Accordes zu zwingen.

Für die „**Eingeweihten aus Sarastro's Reich**“ könnten wir noch einen Grund anführen, dass die drei Accorde drei bleiben müssen, und nicht sechse werden dürfen; allein dieser Grund muss sich aus Gründen der Oeffentlichkeit entziehen.

Bis man uns eines Bessern belehrt, was sehr gewünscht wird, glauben wir Recht zu haben. *Truhn.*

— **Taubert's** Symphonie wird binnen Kurzem in Partitur und Orchesterstimmen, desgl. im Clavierauszuge à 4 mains bei T. Trautwein (J. Guttentag) erscheinen. Ein dankenswerthes Unternehmen.

— Die Harfen-Künstlerin Frl. **Thalheim** (Deinhardstein) erhielt von I. Maj. der Königin ein werthvolles Armband.

— Hr. **Müller**, Grossherz. Hessischer Kammer-Virtuos (Contrabassist) und dem Rufe nach, der **Erste** seines Instrumentes, ist auf seiner Kunstreise nach St. Petersburg hier eingetroffen.

— **Dreyschock** wird hier erwartet und **Thalberg** auch. Der Himmel sei unseren Pianofortes gnädig! es wird einen Kampf auf Leben und Tod geben.

— Wir sehen einer merkwürdigen Aufführung des Don Giovanni in der ital. Oper entgegen. Fast allen Mitwirkenden ist Mozarts Meisterwerk funkelnagelneu, auch selbst dem dirigenden Maestro. Bravo Maestro!



J. **Haydns Visitenkarte**, deren Original sich in Berlin befindet. Eine kleine historische Einleitung zu der Gesammtausgabe von Haydns Quartetten (Berlin bei Trautwein) bringt darüber folgende Notiz: Haydns letztes Quartett Op. 103, welches nur aus zwei Sätzen besteht, ist 1803 geschrieben und zuerst 1806 gedruckt worden. Haydn sagte: „es ist mein letztes Kind, ich habe vergebens auf Zunahme meiner Kräfte und auf eine günstige Stimmung gehofft, um noch ein Allegro hinzufügen zu können.“ Statt des fehlenden Satzes wurde Haydns Visitenkarte abgedruckt, und solche aus Versehen **Canon** genannt. Zur Visitenkarte liess Haydn nämlich den Anfang eines vierstimmigen Gesanges, betitelt: „der Greis“ stechen und zwar vier Musiktacte mit den Worten: Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich.“ Abt Stadler beantwortete diese Visitenkarte sehr treffend in einem kleinen canonisch behandelten Duett, und das mag vielleicht Veranlassung gegeben haben, die Ueberschrift mit **Canon** zu bezeichnen.

Breslau. Am 22. Jan. fand der zweite musikalische Zirkel der Academie des Musikdirectors **Mosevius** statt und versammelte wie immer, das auserlesenste Publicum Breslaus. Die vorgetragenen Musikstücke waren in der Wahl so interessant, als ausgezeichnet in der Ausführung. In der ersten Abtheilung hörten wir

Ritter Frühling von Niles W. Gade (vierstimm.), Lied von Heyne und Fanny Hensel, Lied von Heyne und Ed. Franck, Lied aus Albano von Tiek and Rungenhagen (zweistimm.), Stille Sicherheit, Lied von Woehler, die letzte Fahrt von Fesca, die Wasserrose von Niles W. Gade (vierstimm.), Frühlingsliebe von E. Franck, Lied an die Wolken von Rungenhagen, Felice notte, Marietta von Woehler, Mein Herz ist in Schweden von Weiss. In der zweiten Abtheilung den ersten Act aus Titus von Mozart. Der Musikdirector Mosevius erwirbt sich durch seine genussreichen Zirkel allgemeinen Dank in unserer Musikwelt.

Danzig. Die Quartett-Soiréen des Musikdirector Deneke finden hier bei dem musikliebenden Publicum ausserordentlichen Anklang. Besonderen Enthusiasmus erregte das Beethoven'sche Quartett in *A-dur*, op. 18, No. 5, und ein Mozart'sches in *C-dur*. Während der letzten Soirée wurden Herrn Deneke einige Hundert Thaler aus seiner Wohnung gestohlen.

Königsberg. Frl. Lise B. Christiani giebt im Theater Concerte; das Ballet Robert und Bertram wird dort mit grossem Beifall gegeben. (Doch nicht mit Tanz?)

Hamburg. Am 29. führte Capellmeister Krebs im grossen Saal der Tonhalle Meyerbeers Ouverture zu Struensee, und Beethovens 9te Symphonie mit Chor aus. Die Zahl der Mitwirkenden belief sich auf 350 Personen.

Leipzig. Herr Professor Kloss wird hier in einem Concerte alt-abyssinische Musikstücke zur Aufführung bringen. (Wir wünschen viel Amüsement!)

Frankfurt a. M. Die acht französischen Pyrenäensänger traten nur einmal im Theater auf, wenn auch mit Beifall, doch mit so wenig Gewinn, das dieselben sich genöthigt sahen, ihrer Subsistenz wegen in Sälen der Gasthäuser zu singen. — Auch hier giebt es viele Concerte zur Unterstützung Hülfsbedürftiger.

Kassel. Am 21. Januar wurde zur Feier des 25jährigen Amtsjubiläums des Capellmeisters Dr. Louis Spohr eine Festvorstellung gegeben, welcher nicht nur ein grosses Publicum, sondern auch der ganze Hofstaat beiwohnte. Die Aufführung bestand wie gewöhnlich bei solchen Gelegenheiten, aus Fragmenten aller Spohr'schen Opern und aus einem dazu gedichteten und componirten Festspiele, Spohr's Geburtshaus in Seesen, das den Beschluss des feierlichen Abends machte. Spohr wurde auf der Bühne unter freudigem Jubel mit einem Lorberkranze gekrönt.

— „S. K. H. der Kurprinz-Mitregent haben den Hofcapellmeister Dr. L. Spohr zum Generalmusikdirector, unter fernerer Beibehaltung seines gegenwärtigen Dienstverhältnisses als Hofcapellmeiter, mit dem Rang in der vierten Classe der Rangordnung ernannt." — Es ist doch schrecklich! Der arme Rossini ist noch nicht einmal Capellmeister, und nun giebt es schon vier Generalmusikdirectoren, und gar mit dem Rang in der vierten Klasse der Rangordnung.

— „Dem Generalmusikdirector, Hofcapellmeister Dr. Spohr ist bei Gelegenheit seines am 20. Januar d. J. gefeierten 25jährigen Amtsjubiläums von S. Maj. dem Könige von Preussen der rothe Adlerorden 3ter Klasse verliehen worden. Mit der Ueberreichung desselben war der Universitätsmusikdirector Wehner aus Göttingen ehrenvoll beauftragt worden." *Frankf. Journ.*

In Coburg soll nächstens ein Oratorium: Lazarus, oder die Feier der Auferstehung, von der Composition des Concertmeisters Späth daselbst, zur Aufführung kommen. (Wir sind gespannt, wie Herr Späth die samaritarisch-gesinnten, wundenleckenden Hunde musikalisch charakterisirt hat.)

München. Intermezzo aus dem Münchener Hoftheater. Parterre-Gespräch während Mad. Dietz in den beiden Freyern ein Alpenlied singt:

Ich (meinem Nebenmann behutsam ins Ohr.) Ich sage Ihnen, die Mad. Dietz ist mir lieber als Jenny Lind.

Ein Herr (klopft mit einem Ziegenhainer auf meine Schulter und glotzt mich mit funkelnden Augen an): — „Was haben Sie gesagt?" —

Ich (erschrocken). Ich sagte: Nichts ist mir lieber, als die Jenny Lind.

Der Herr, seinen Ziegenhainer zurückziehend: „das ist Ihr Glück, sonst hätte ich Sie nach dem Theater einigen meiner Freunde vorgestellt. *D. Z.*

Darmstadt. Des Grossherzogl. Hofcapellmeister Schlosser componirte Oper in 2 Acten, die Braut des Herzogs wurde am 24. d. M. zum ersten Male aufgeführt, und erfreute sich einer sehr günstigen Aufnahme. (Sind gespannt, wie sie ausserhalb Darmstadt gefallen wird.)

Prag. Zum Benefiz des zweiten Capellmeisters Tauwitz wird Rossinis Belagerung von Corinth in böhmischer Sprache aufgeführt. — Herr und Madame Hoffmann treten zum ersten Male, ersterer als Kleomenes, letztere als Pamyra in einer böhmischen Oper auf. —

— Die neue Oper Guttenberg von Fuchs wurde mit grossem Beifall gegeben. Der Componist war früher ein Schüler unseres Conservatoriums, — (und ist, wenn wir nicht irren, der Lehrer des Frl. Taczeck.)

Ulm. Ein Musiker reichte dem Vorstand des Liederkranzes nach einem Balle die Rechnung mit folgender Aufschrift ein: „Conto für Musik machende Dienstleistung der tanzenden Singacademie." *O. u. W.*

Mannheim. Der hiesige Musikverein, welchem in Folge seines Ausschreibens vom 10ten Mai 1846 — 27 Preisbewerbungen zugegangen waren, ertheilte durch die Preisrichter Hr. Hofcapellmeister Kalliwoda in Donaueschingen, V. Lachner in Mannheim und J. Strauss in Karlsruhe, den I. Preis Herr C. A. Mangold in Darmstadt, den II. Preis Herr Sylphin von Walde in Radolstadt. Besonders belobt wurden No. 1 des Herrn Helmersberger jun. in Wien und des Herrn F. Uhlig in Dresden, des Herrn A. Zwicker in Freiburg und eines ungenannten Verfassers. (Was haben die Herrn Vincenz Lachner in Mannheim und Herr Strauss in Carlsruhe schon geleistet, um der Ehre willen musikalische Preisrichter zu sein?)

Wien. Die bekannte Sängerin Mad. Elise Blaës, geb. Meerti, aus Belgien, hat mit ihrem Gatten, dem Klarinettisten Blaës, in Wien mehrere Concerte gegeben, und allgemeinen Beifall gefunden.

— Am 21. d. M. tritt Frl. Jenny Lind als Amina in der Nachwandlerin auf. (Ist nichts Neues!)

— Mortier de Fontaine macht einen Ausflug nach Pesth. (Au plaisir!)

— Herr A. Lavigne, Orchester-Mitglied des Haymarket-Theaters, Virtuos auf dem immer seltener werdenden Concert-Instrument (der Oboe) liess sich im Streicherschen Salon hören und bethätigte sich als Meister seines Instrumentes. Derselbe ist auf dem Wege nach Berlin.

— Die Lind wirkte hier im letzten Concert der Mad. Schumann mit, da — die Letztere früher im Concert der Lind zu Leipzig gespielt hatte. Es soll nicht gleichgültig sein, durch wen man die Füll-Nummern seines Concerts besetzt; — die Lind eignet sich immer noch ganz gut dazu.

Amsterdam. Der auch in Berlin rühmlichst bekannte Violinvirtuose Léonard hat sich mit entschiedendstem Erfolge in den Concerten der Felix meritis hören lassen; er ist von hier nach Deutschland gereist, um in Leipzig, Dresden, Weimar etc. aufzutreten.

Constantinopel. Wer ist der Herr Lietzmann, der im Serail vor dem Sultan musicirt? Nie hörte man zuvor diesen Namen in der deutschen Musikwelt.

Dijon. Der Violin-Virtuose Resch liess sich mit ungewöhnlichem Beifalle hören. Man rühmte ebenso sein seelenvolles Spiel wie die Bravour.

Paris. Endlich wieder einmal eine gute komische Oper! Boiselot's, neue Oper. „Ne touchez pas à la reine" hat in der Opéra comique, zum ersten Male gegeben, einen glänzenden Erfolg errungen und verdient ihn auch in der That, denn sie übertrifft die hochgepriesenen „Mousquetaires de la Reine" von Halevy bei Weitem. *J.*

Batignolles. An einem Hause im Städtchen Batignolles war unlängst ein Zettel mit der Inschrift ausgehängt: „Zu verkaufen im ersten Stockwerk, der Flügel, auf dem der berühmte Rossini — die Stumme von Portici componirt.

Rom. Trotz der Freisinnigkeit des neuen Papstes ist unsere Censur doch die alte geblieben. Aubers Stumme von Portici darf hier nur mit verändertem Text unter dem Titel. „Il pescatore di Brindisi" und Donizetti's Maria di Rohan, gleichfalls sehr verstümmelt, unter dem Titel „Il Conte di Calais gegeben werden. *Ch.*

Padua. (Teatro dei Concordi.) „Die Lombarden" von Maestro Verdi. Die Wahl und Aufführung dieser Oper war keineswegs mit den Kräften der Gesellschaft und der Imprese übereinstimmend. Wenn wir auch keine Künstler allerersten Kaliber's verlangen wollen, so dürfen wir doch wohl ein Ensemble von einigermassen erträglichen Stimmen erwarten, und keine Chöre, die eher einem Dutzend miagolanter Katzen gleichen, als singenden Menschen. Ausserdem waren die Costüme eine prachtvolle Illustration eines Trödelmarktes, aber keineswegs die Anzüge der reichen Lombarden des Mittelalters, und wenn wir auch das Ganze für nichts weiter als eine Parodie halten wollen, so müssen wir doch bemerken, dass die Parodieen heut zu Tage wenig Glück mehr machen.

„I Monetari falsi" von Lauro Rossi sind angekündigt, wenn Sie aber, werthester Herr Impresario, das Theater besucht sehen wollen, so verbannen Sie die fast ägyptische Finsterniss, die in demselben herrscht, denn unsre Schönen sind fest überzeugt, alle genauere Anschauung aushalten zu können.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

*Bertini, H., gr. Duos p. Pfte. à 4 ms. sur 2 Mélod. de F. Schubert. op. 165.
*— — 25 Uebungen für Anfänger. op. 166.
Cramer, H., Potp. sur les Motifs favoris de l'Op.: Der Templer und die Jüdin, de H. Marschner.
*Czerny, C., le Début du jeune Pianiste. 6 Rondinos. op. 773. cpl. u. No. 1—6.
*Herz, H, gr. Duo concertante p. le Pfte. à 4 ms. sur des Mot. favoris du Désert de F. David. op. 156.
*— — les Célèbrités du Jour. 6 grandes Valses brill. op. 157.
*Hünten, F., le Retour ou Chalet. Air national varié. op. 144.
*— — Sultana. Variations brill. sur un Duo de l'Opéra: Sultana de M. Bourges. op. 151.
Labitzky, J., Tunnel-Fest-Walzer f. d. Pfte. zu 4 Händ., f. Pfte. allein u. im leichtem Arrangement. op. 132.
Lecarpentier, A., Marie Stuart de L. Niedermeyer. Fantaisie. op. 112.
Leduc, A., Paquita. Valse favorite.
Louis, N., Souvenir de Don Sebastien. 2 Divert. p. Pfte. et Viol. op. 146. No. 1. 2.
Lumbye, H. C., Tivoli-Fest-Klänge. Walzer. No. 25.
— — Ornithobolaja-Galopp. No. 26.
— — Isabella-Walzer. No. 27.
— — Beduinen-Galopp. No. 28.
*Prudent, E., la Juive. Fantaisie. op. 26.
Rosellen, H., les Illustrations de la Scène italienne. 5 Fantaisies élégantes sur des motifs favoris de Donizetti, Mercadante, Rossini et Verdi. op. 88. No. 1—5.
Wolff, E., les deux Amies. No. 9. la Reine de Chypre et Charles VI. p. Pfte. à 4 ms. op. 122.
— — do. No. 10. Mazurka p. do. op. 122.
— — do. No. 11. les Puritains p. do. op. 122.
— — do. No. 12. la Sonnambula p. do. op. 122.

*Bach, J. S., der anfahende Organist. Orgelbüchlein. 46 kleine Choralvorspiele für die Orgel.
*Fischer, M. G., Evangelisches Choral-Melodienbuch 4st. ausgesetzt mit Vor- u. Zwischenspielen f. d. Orgel.

B. Gesangmusik.

Esser, H., Mein Engel (Eine Perle nenn ich mein) v. C. C. Tenner für Alt oder Bariton.
*Liebe, L., 6 Turnlieder f. 4 Männerst. op. 8. Heft 1. 2.
*Speier, W., die vierte Stimme. Ballade von J. N. Vogl. zur Einleitung: die vier Stimmen. Gedicht von H. Weissmann. Soloquartett f. 4 Männerst. op. 63.

C. Instrumentalmusik.

Labitzky, J. Tunnel-Fest-Walzer f. Orch. op. 132.

Portraits.

Schulhoff, J., Portrait, weiss.
Bockholtz, Anna, Portrait, weiss.

Die mit * bezeichneten Sachen werden besprochen.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 6. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 10. Februar 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr.
Halbjährlich 3 Thlr. } zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Schein und Wirklichkeit auf der Opernbühne.

(Eine Skizze.)

Es ist kürzlich bei einer Aufführung der Hugenotten vorgekommen, dass sich im dritten Acte das Ross eines Reiters bäumte, ihn abwarf und selbst niederstürzte. Die Königin mit ihrem Zelter schwebte in einer ähnlichen Gefahr, und wer weiss, was im schlimmsten Falle sich noch weiter hätte ereignen können. Wollten wir nach solchen Begebnissen auf Entfernung der lebendigen Rosse von der Bühne dringen, so würde man uns vielleicht einwenden: dem Reiter auf offener Strasse kann ebenfalls ein Unglück begegnen, und Niemand wird auf den Gedanken kommen, das Reiten abzuschaffen. Wir fassen indess die Sache von einem andern Gesichtspunkte.

Jedem, der nur einem einfachen militairischen Exercitium beigewohnt hat (eines Kriegsschauplatzes bedarf es gar nicht), wird nicht entgangen sein, dass solchen Exercitien gegenüber, die Cavallerie auf der Bühne einem Puppenspiele gleicht, das eher den Eindruck des Lächerlichen und Spasshaften hervorbringt, als zur künstlerischen Belebung einer bestimmten militairischen Situation beiträgt. Der Raum ist zu klein für die Darstellung derartiger Situationen. Ausserdem aber mischt sich bei vielen Zuschauern, besonders Zuschauerinnen dem künstlerischen Genusse das Gefühl der Angst und Besorgniss um einen möglichen Unfall bei, und der Kunstgenuss wird dadurch nicht in seiner Reinheit erhalten. Das aber hat die Bühne, lediglich aus künstlerischen Rücksichten zu vermeiden. Consequenterweise müsste man dann in der Zauberflöte auch wirkliche Löwen und Schlangen, im Wilhelm von Oranien wirkliche Affen auf den Brettern sehen. Damit wollen wir nicht sagen, dass die Löwen und Schlangen unserer Zauberflöte nicht lächerlich sind. Sie sind herzlich lächerlich! Das liegt aber an der trübseligen Ausstattung dieser Oper. Die Mechanik der heutigen Zeit, soweit sie sich auf den Theaterapparat erstreckt, ist in dem Maasse vorgeschritten, dass dergleichen Dinge unter einer geschickten Leitung, wenn auch nur annäherungsweise, den Schein der Wahrheit in hohem Grade erreichen können. Ob es möglich ist, statt der Pferde eine bewegliche Maschine, die den beabsichtigten Zwecken entspricht, herzustellen, lassen wir unerwiesen. Für Verfasser von Operntexten so wie für dramatische Dichter überhaupt können wir indess den Wunsch nicht zurückhalten, dass sie Sorge tragen mögen, sich mit dem mehr vertraut zu machen, was man gemeinhin innere Action nennt. Man vergegenwärtige sich die Bühne der Alten. Ist es doch bekannt und allgemein anerkannt, dass der vierte Act der Hugenotten, dem jeglicher äusserer Apparat fehlt, auf den Zuhörer den tiefsten künstlerischen Eindruck macht. Schon ein Kampf von Rittern und Soldaten zu Fuss mitten auf der Bühne hat etwas Lächerliches. Er kann niemals so vor sich gehen, dass er das wahre Bild eines Kampfplatzes veranschaulicht. Man muss sich in Acht nehmen, dass man ohne Verwundung davon kommt. Die Gegner sind meistens unsichtbare Schatten, welche auf den Spitzen der Schwerter in der Luft umhertanzen und ein ironisches Gesicht ziehen ob der Spielerei, die man mit ihnen treibt. Der Kampf Einzelner, das Duell, lassen sich leichter darstellen, ebenso das Erdolchen, obwohl wir auch hierbei die Meinung nicht zurückhalten wollen, dass deren Ausführung einen künstlerischen d. h. natürlichern Charakter an sich tragen muss, als es meistens der Fall ist. Gegen die Schusswaffe mit Pulver, wenn auch ohne Blei, erklären wir uns ganz und gar. Schiesst man auf der Bühne doch keine Kanone ab und stellt man deren Wirkung auf eine andere Weise dar; warum erzielt man dasselbe nicht auch mit der kleinen Waffe? Ein künstlicher Flintenschuss, ein Kartätschenfeuer, sollten wir meinen, ist leichter herzustellen als der Knall einer Kanone. Der Schiessende hat dabei den Vortheil, die Waffe auf seinen Gegner und nicht in die Luft oder auf die Erde zu richten. Durch das richtige Ziel bringt die künstlerische Darstellung die erstrebte Wirkung dem Auge in Wahrheit näher als durch den Knall. Das Auge des Zuschauers folgt der Richtung der Waffe u. s. w.

Es liesse sich hierzu noch manches Andere anführen. Die Grundidee, von welcher diese unsere Bemerkungen ausgehen, liegt in den „Brettern, die die Welt bedeuten," wie der Dichter sagt. Die dem Zuschauer auf der Bühne

vorgeführten Handlungen finden nicht *realiter* sondern *idealiter* statt, sie sind nicht etwas, sondern sie bedeuten nur etwas. Alle Kunst ist ihrem innersten Wesen nach symbolisch, bildlich: darum ist diejenige Kunstform, welche symbolisch oder bildlich sein will, wie die Allegorie, die untergeordnetste. Sie will das sein, was sie sein muss. In dem, was eine künstlerische Darstelluug bedeutet, liegt ihr Werth. Wäre das nicht der Fall, so könnte uns ein Gemälde nie und nimmermehr ansprechen. Ein wirklicher Othello würde alle Zuschauer aus dem Theater jagen, oder diejenigen, die unter ihnen Muth haben, in sein Schicksal verflechten. Es gäbe vielleicht einen Kampf auf Leben und Tod. Die Person aber, die einen Othello bedeutet, erregt theatralisches und musikalisches Interesse. *Ergo*: Ein wirklicher Flintenschuss erregt Schrecken, ein Knall, der einen Flintenschuss bedeutet, hat eine theatralische Wirkung. Ein wirkliches Pferd auf der Bühne macht, besonders in der Oper, ein störendes Huf-Getrappel, Sprünge und setzt allenfalls in das Orchester; ein scheinbares Pferd? — Doch halt! Wir haben noch keins gesehen Man führt uns am Ende Exemplare vor, die doch noch nicht so ganz bühnengerecht zugestutzt sind. Lassen wir es also einstweilen bei dem Winke für junge Operncomponisten bewenden, nicht für Pferde, oder wenigstens nicht mit Pferden zu componiren.

Dr. *O. Lange.*

Recensionen.

Schlesisches Tonkünstler-Lexicon, enthaltend die Biographieen aller Schlesischen Tonkünstler, Componisten, Cantoren, Organisten, Tongelehrten, Textdichter, Orgelbauer, Instrumentenmacher etc. nebst genauer Angabe aller Schlesischen musikalischen Institute etc. von **Kossmaly** und **Carlo.** Erstes, zweites und drittes Heft. S. 1—232. Breslau 1846. Verlag von Eduard Trewendt.

Das hier angeführte Werkchen kann eigentlich vorzugsweise nur die Aufmerksamkeit der musikalischen Schlesier beanspruchen: doch wird der Umstand, dass die Herausgeber nicht blos Persönlichkeiten, sondern auch alle in der Provinz vorhandenen musikalischen Institute, Vereine, Musikschulen, Liedertafeln, wie die in der Provinz begangenen Musikfeste berücksichtigen, eine kurze Erwähnung des Buches in diesen für ein grösseres musikalisches Publicum bestimmten Blättern einigermaassen rechtfertigen, wenn anders dieser Umstand der musikalischen Lexicobiographie eine neue, nach unserm Dafürhalten sehr empfehlenswerthe Bahn vorzeichnet, von deren weiterer Betretung und Verfolgung sich die Kunst allgemeinere Pflege, ein erfreulicheres Gedeihen und somit auch einen gesegneteren Einfluss versprechen darf. Die den musikalischen Instituten etc. gewidmeten Artikel sind im Allgemeinen etwas weitläuftig angelegt und zwar fällt dieser Vorwurf namentlich auf die Artikel: Breslauer Künstlerverein, Lüstner's, Schön's Violinschule, Institut für Harmonielehre, Orgelspiel und das Studium der Orgelbaukunde des Organisten Seidel zu Breslau etc. In den Biographieen vermissen wir oft eine genaue Angabe und Beurtheilung des über diesen oder jenen Mann bereits Geschriebenen; so wäre z. B. bei F. W. Berner eine Hinweisung auf dessen bereits zu verschiedenen Malen und an verschiedenen Orten veröffentlichte Lebensbeschreibungen und bei Ign. Schnabel ein Citat der dem Andenken des letztern von Fr. Mehwald gewidmeten Broschüre nichts Ueberflüssiges gewesen. Das sind indessen nicht gar zu hoch anzuschlagende Kleinigkeiten, die allenfalls am Schluss des ganzen Werks, welches auf sechs Hefte (à 6 Bogen) veranschlagt ist, wieder gut gemacht werden können. Alle ins Gebiet der Orgel-Literatur fallende Artikel tragen die Chiffre (Σ—λ) des durch die schätzbare Monographie „Die Orgel und ihr Bau" (Breslau bei Leuckart) rühmlichst bekannt gewordenen Organisten Seidel. Die äussere Ausstattung ist gut, der Preis mässig (das Heft von 6 Bogen gr. Lex.-Form. 7½ Sgr.), nur ist sehr zu wünschen, dass das Erscheinen der noch folgenden Hefte nicht wie das der bereits herausgekommenen, in allzu verspäteten Terminen erfolgen möge.

W. Altmann.

Francois Prume, Fantaisie et Variations pour le Violon sur un Thème d'Herold avec Orchestre ou Piano. op. 9. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Ein brillantes Concert- und Salon-Stück; die Introduction Andante (*A-dur*) gefällige Melodie, die drei Variationen nicht zu schwer und sehr elegant, ein kleines Adagio (*Fis-moll*) und zum Schluss ein sehr hübsches Rondoletto in einem Solo. Alles nicht gerade neu in der Erfindung aber modern und hübsch zusammengestellt, so dass dieses Stück den Concertspielern willkommen sein wird. Dem Titel: Fantaisie et Variations nach erwartet man wohl ein grösseres Musikstück; es bewegt sich aber in dem Genre der Variationen von de Beriot, und weicht nur in Bezug auf Schwierigkeit für den Spieler von früheren Compositionen des allgemein geachteten Künstlers ab. Für die Ausstattung des Werkes gebührt der Verlagshandlung volle Anerkennung.

C. B.

Heinr. Dorn, vier deutsche Lieder für eine Singstimme mit Piano. op. 51. Cöln, bei Schloss.

Wenn Eigenthümlichkeit der Erfindung, geistige Durchdringung des Textes und characteristische Auffassung zu den Haupt-Eigenschaften eines Liedes gehören, das die Prädicate „gelungen", „originell" beansprucht, so erfüllt der Componist des vorliegenden Heftes diese Bedingungen in hohem Maasse. Die darin enthaltenen Gesänge tragen den Stempel der Originalität in Melodie, Rhythmus und Begleitung, schliessen sich im Ausdruck den Worten überall innig an und bekunden sich überhaupt durch ihre ganze Fassung als durchdachte, geistvolle Schöpfungen eines durchgebildeten, phantasiereichen Musikers.

No. 1. „Das Mädchen an den Mond" (von Prutz) ist besonders gelungen; Naivetät des Ausdrucks und ein gewisser, oft muthwillig gefärbter, mädchenhafter Humor characterisiren das Lied. No. 2. „Die Wahrsagerin" trägt ebenfalls ein eigenthümliches Colorit, ohne Gesuchtes zu Tage zu fördern; nur das mehrmals erfolgende Zusammentreffen des *dis* und *d* im Discant und Bass der Begleitung



will uns als eine harmonische Härte erscheinen, die, unbeschadet der Originalität des Ganzen, geopfert werden konnte. Ein reizendes Liedchen, eben so sinnig in der Auffassung als zart von Character, ist No. 3, „die kranke Maid", während sich No. 4, „Abends" (von Prutz) durch gesangreiche Führung der Stimme und warmen, tiefempfundenen Ausdruck vortheilhaft auszeichnet. Wir empfehlen das Liederheft allen

Freunden gediegener, origineller Gesangsmusik mit der vollen Ueberzeugung, dass man uns Dank für unsere Empfehlung wissen wird.

Anton Hackel, „Jäger und Müllerin". Ein Cyclus lyrischer Gedichte von J. N. Vogl. Für eine Singstimme mit Piano. op. 92. Heft 8—10. Wien, bei Witzendorf.

Hackel zählt zu den beliebtesten Lieder-Componisten Wiens. Ohne Eigenthümlichkeit zu entfalten sind seine Lieder melodiös, sangbar, anspruchslos in der Begleitung und athmen jene nationelle Gemüthlichkeit des Characters, die ihnen stets unter den Süddeutschen einen grossen Kreis von Sängern sichern wird, während ihrer weiteren Verbreitung der Mangel characteristischer Auffassung und künstlerischer Originalität entgegentritt. Von den vorliegenden Gesängen möchten die beiden im 10ten Hefte enthaltenen als die ansprechendsten zu bezeichnen sein.

F. C. Füchs, „Am Rhein", „Liebliche Morgenluft", zwei Lieder für eine Singstimme mit Piano. op. 31. Wien, bei Witzendorf.

Beide sind einfache, fassliche und anmuthige Compositionen, die sich jedoch in Bezug auf Tactart, Tonart, Tempo, Rhythmus, ja sogar in manchen melodischen Wendungen so ähneln, dass wir aus diesem Opus keinen günstigen Schluss auf die Erfindungsgabe des Componisten zu ziehen vermögen.

F. Gumbert, Liebeslied für eine Tenor- oder Sopran-Stimme mit Piano oder Brummstimmen. op. 21. Wien, bei Witzendorf.

Gegen die Begleitung von Brummstimmen müssen wir uns, als eine die menschliche Stimme entwürdigende Behandlungsart ein für allemal erklären. Das Opus selbst ist ein ganz kurzes Strophenliedchen (13 Tacte) von sehr populärer, um nicht zu sagen, gewöhnlicher Haltung.

H. Proch, „Wo ein treues Herz in Liebe vergeht." Für eine Singstimme mit Piano. op. 128. Wien, bei Diabelli.

— — „Wiederfinden." Für eine Singstimme mit Piano und Cello. op. 129. Ebendas.

Proch's Manier ist bekannt. Er verleugnet sie auch in den beiden vorliegenden Werken nicht. „Wiederfinden" ist eine Copie von „Erkennen" des Verfassers, „Wo ein treues Herz in Liebe vergeht" klingt ebenfalls nicht neu und beansprucht den Stimmumfang und die Virtuosität einer Sängerin, wie Fräulein von Marra (der es gewidmet ward), wenn es den beabsichtigten Effect machen soll.

A. Fesca, Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Piano. op. 53. Braunschweig, bei Meyer.

Die Lieder von Fesca sind melodisch, sangbar und fliessend geschrieben, Vorzüge, welche ihnen viel Verehrer verschaffen werden. Tiefe der Auffassung mangelt, obwohl manche characteristische Züge für das bedeutende Talent des Componisten sprechen. So ist der Eintritt des Moll in No. 3. „An die Liebe" bei den Worten: „Doch die Töne sind verklungen" recht bezeichnend; im Uebrigen bewegt sich das Lied in ziemlich gewöhnlicher Sphäre. Als das gelungenste des Heftes erscheint uns No. 2: „Dein Auge", worin besonders die: *un poco ritenuto* vorzutragende Stelle eine sehr anmuthige Cantilene entfaltet.

E. F. Richter, Sechs zweistimmige Lieder mit Piano. op. 13. Leipzig, bei Kistner.

Von diesen zweistimmigen Liedern möchten die nach Volksmelodien componirten von einigem Interesse sein, die übrigen verrathen weder Sinn für Melodie noch überhaupt Erfindungsgabe und Compositionsgeschick.

Jul. Weiss.

C. L. Fischer, Meeresstille und glückliche Fahrt von Göthe für vierstimmigen Männerchor mit Orchester- oder Pianoforte-Begleitung. op. 12. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Für Männerchor hat man alles Mögliche an Gedichten gesetzt; in dieser Beziehung wollen wir mit dem Componisten dieses ansprechenden Werkchens nicht rechten. Dass es zu den sogenannten Characterstücken zu zählen, ist bei dem Vorwurfe, den derselbe von dem Götheschen Liede genommen, zu erwarten. Wie natürlich, theilt es sich in die beiden Momente: Meeresstille durch langsame Harmonieen — und glückliche Fahrt durch einen hastigen, aber schwungvollen Satz bis zum höchsten Effect: „Land, Land", den der Componist überhaupt reichlich in enharmonischen Wendungen sucht, dargestellt. Die enge Lage des Männergesanges hat die Componisten überhaupt mehr zu frappanten Effecten, welche die Harmonie bietet, hingewendet. Für immer kann diese Behandlung unmöglich, ohne einförmig zu werden, ausreichen. Freiere melodische Entfaltung wird zu neuen Wirkungen führen müssen, denn die Melodie und wieder die Melodie ist das Eigenthümliche des Einzelnen. Herr F. ist auf dem besten Wege und ich empfehle daher dieses Werk aus der grossen Menge der neuesten Erscheinungen, zumal es zugleich mit sehr sorgfältiger Orchestrirung ausgestattet, sich für Concertaufführungen wohl eignet.

Fl. G.

Caragoli. Volksklänge aus Italien für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte (mit italienischem und deutschem Text) bearbeitet von Carl Banck. Heft 1. op. 62. Leipzg, bei Kistner.

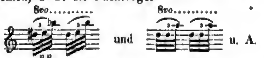
Wie weit das Verdienst des Herrn Banck um diese interessante Sammlung geht, vermag ich nicht zu beurtheilen. Er selber nennt sich nur den Bearbeiter derselben. Ueber den Melodieen lesen wir die Heimath der Lieder und wenn an ihnen Herr B. auch keinen Antheil hat, so ist seine Bearbeitung eine entschieden glückliche, ungerechnet das Verdienst, diese characteristischen Gesänge nach Deutschland verpflanzt zu haben. Die Begleitung, welche Herr B. denselben gegeben, ist so keusch, so rein, ich möchte sagen jungfräulich, dass sie als ein Muster angesehen werden kann — wenigstens dem Begleitungswuste vieler Componisten gegenüber, welche ihre Melodieen mit der Begleitung förmlich zertreten, ja jene dieser unterordnen und sie aus einer Begleitungsform heraus entstehen lassen. So empfehle ich diese in jeder Hinsicht herrlich ausgestatteten sieben Gesänge des ersten Heftes den Freundinnen des einfach Schönen und des Charaktervollen, ihnen überlassend, sich eine Wahl, die mir schwer würde, daraus selber zu treffen.

Fl. G.

C. E. Pax, la matinée du printemps. Der Frühlingsmorgen, ein Tonstück für das Pianoforte. 46stes Werk. Berlin, Stern et Comp.

Der Frühlingsmorgen giebt dem Verf. zu mancherlei musikalischer Malerei Anlass und wenn er auch die Vorbilder in dieser Weise nicht erreicht, so ist uns doch sein selbstständig erfundenes Tonstück lieber, als der Wasseraufguss über Opernextracte, woraus so Manche ihr fades Gebräu zurecht mischen. Mit der musikalischen Malerei ist es nun aber auch eine eigene Sache. Der Eine sieht da Gespenster, wo der Andere an nichts weniger denkt, als das. Was ist nicht alles in die Musik hineininterpretirt wor-

den, woran die Musiker gewiss gar nicht gedacht haben und wiederum haben diese manchmal gewähnt, das tollste Zeug hineingelegt zu haben, was dem harmlosen Zuhörer gar nicht im Entferntesten dabei einfallen wollte. Ein gesunder Sinn aber malt in Tönen nur das Menschenmögliche, das Fassliche und das muss ich flugs wiedererkennen. Mühe darf mir das nicht machen und ich muss nicht erst darauf gestossen werden oder so ein Büchlein in die Hand bekommen zum Leitfaden, ob es wohl getroffen ist. Fort mit den musikalischen Dollmetschen! Mein Gefühl braucht deren nicht und ich halte mich nur an dieses. Würde mir also Jemand sagen, auf der ersten Seite dieses Tonstückes wird dargestellt: Morgendämmerung, allmähliches Entweichen des nächtlichen Dunkels, einige Nachtvögel flattern zum letzten Male auf, es beginnt der Tag, der Kukuk kündet ihn u.s.w. — so müsste ich bekennen: ich hätte es von selber schwerlich herausgefunden; erst wenn es mir mitgetheilt wäre, dass es so sein soll, oder wenn es drüber stände, erkenne ich es heraus und was mir vorher sehr absonderlich, ja grillenhaft erschien, z. B. die Nachtvögel



das erscheint mir nun ganz erträglich. Auf solche Art könnten wir diese ganze Arbeit durchgehen und würden manches allgemein Verständliche, anderes gar nicht wiedererkennbar finden — in welchem Falle gewöhnliche Noten übrig bleiben. Nach der Melodie des Kuhreigen hüpfen nämlich nun zu einer sehr lieblichen andern Melodie des Hirten



die Heerden, beide kleine und grosse, in engen und weiten Sprüngen hervor, zuletzt wahrscheinlich die Böcke mit einigen artigen Zöpfchen, indem sie sich, wie es Böcke machen, becontrapunktiren. Fromme Seelen lassen ihren Choral: „Wach auf, mein Herz und singe" ertönen. Darauf marschirt gewiss das Militair vorüber, denn ein recht kräftiger Marsch lässt hierauf schliessen. Endlich ein Rondo! Doch enthalten wir uns einer weiteren Prüfung, was es darstellen solle, zufrieden, dass es sehr artige Melodieen bei guter Form enthält. Dieser beiden Eigenschaften wegen verdient eben dieses Werkchen der Lehrer Beachtung für mittlere Spieler. Denn abgesehen von den mehr oder minder geglückten Tonmalereien ist es sehr munter und frisch gehalten. Liesse sich Choral und Marsch daraus entfernen, wodurch es zu sehr à la rococo wird, so befriedigte es alle unsere Ansprüche. *Fl. G.*

Berlin.

Königliche Oper.

Zu unserm letzten Berichte über die Aufführung der Hugenotten schulden wir dem anderweitig betheiligten Personale noch einige Worte der Anerkennung. Frl. Tuczek hat in der Rolle der Königin eine ihrer besten Partien. Ihr Gesang glänzt in schillernden Farben ansprechender Coloratur und wird, da ihm kein psychisches Motiv zum Grunde liegt, mit vieler Gewandtheit ausgeführt. Der majestätische Ritt auf kameleonischem Ross gelingt zu allgemeiner Freude und erwirbt der Künstlerin stets den Beifall kunstsinniger Cavaliere. Hr. Krause (Nevers) und St. Bris (Hr. Bötticher) singen lobenswerth, Hr. Zschiesche hat in dem Marcell eine seiner anziehendsten Partien. Vor Allen aber ist Raoul, Hr. Mantius, ein ausgezeichneter Genosse, würdig der grossen Sängerin der Valentine zur Seite zu stehen. Er erfasst den sinnebetäubenden Zauber Meyerbeerscher Musik mit der vollen Innerlichkeit seines ansprechenden Organs und erhebt alle Momente des vierten Acts zu einem übersinnlichen Schmelz des Ausdrucks. Auch Frl. Brexendorf ist ein trefflicher Page, dem die Eigenthümlichkeit der Stimme in der Männerrolle sehr zu Statten kommt. Sollen wir von Pauline Viardot noch Einiges hinzufügen, indem wir die dritte Aufführung der Hugenotten zu Hülfe nehmen? Bei einer so grossen Künstlerin ist es möglich, die einzelnen Seiten der Darstellung heraus zu heben, für sich zu betrachten. Die Kritik kann da in Wahrheit ihre zergliedernden Functionen üben, ohne der Totalität der Kunstleistung einen Schaden zuzufügen. Nur die Mittelmässigkeit will im Ganzen beurtheilt sein, sie gestattet keine Zergliederung des Einzelnen. Man beobachte die Plastik der Leidenschaft von dem Augenblicke der Verschwörung an, in welche sie ihren Gemahl verwickelt sieht, bis zu dem Momente, wo auch der Geliebte in den Kampf hineingezogen wird. Wie sie horcht und lauscht, dass ihr kein einziges Wort verloren gehe von dem Tod- und Verderbendrohenden Unternehmen, und wie sie, nachdem ihr Alles klar geworden mit überwältigender Bitte in den Geliebten dringt, zurückzubleiben, wie die Angst und der Schmerz sich steigern bis zu dem aus der Tiefe des Herzens hervorbrechenden Geständniss der Liebe!

Die Genialität unserer Künstlerin beobachteten wir von einer ganz andern Seite im Barbier von Sevilla am 6ten Februar Es lässt sich kaum sagen, wie ihre schalkhafte Grazie sich durch die ganze Darstellung einem glänzendem Faden ähnlich hindurchzog. Wir sprechen nicht von der Gesangskünstlerin, von der eminenten Vollendung ihrer Virtuosität. Die Arie aus der Cenerentola, die französische Tyrolienne, letztere nach einem spanischen Volksliede am Klavier gesungen, enthielten Unvergleichliches in der Kunst der Intonation und der Fiorituren. Ueber allen Ausdruck reizend erschien sie uns im Dialog, in der graziösen, wahrhaft weiblichen Haltung, in dem duftigen Colorit, das über ihrer ganzen Erscheinung ausgebreitet lag.

Dr. *L.*

Italienische Oper.

Mozart's Don Juan ging am 3. Februar in Scene. Das Haus war bis in seine äussersten Räume besetzt. Mozart übt eine Anziehungskraft, das konnte man deutlich wahrnehmen, vielleicht auch die italienische Oper. Jene hinreissende Macht, mit der der grosse Meister sein Werk eröffnet, war freilich aus der Ausführung nicht herauszuerkennen. Schon die Ouvertüre liess viel zu wünschen übrig. Welch ein Tempo! Die Introduction zu schnell und ohne Mark und Saft in den Instrumenten, das Allegro zu langsam, so langsam, dass die Verdoppelung des Tempo's ihm nicht geschadet hätte! Und nun der lustige Leporello! Hätte unser Setzer nur ein Zeichen, das Tempo metromisch genau anzugeben, wir wollten es unsern Lesern nicht vorenthalten. Demgemäss entfaltete sich in leidenschaftslosem Gange der ganze erste Abschnitt bis zum Schluss des Drei-Männer-Terzetts. Doch wollen wir auch anerkennen, so weit es möglich ist. Zunächst dankt Ref. für die Oper selbst. Es war doch Mozart, den er zu hören bekam. Dann wurde wirklich Manches ganz artig ausgeführt. Leporello (Sgr. Galli) ist eine der anziehendsten Personagen, denen wir in dieser Rolle begegneten. Wenn er hie und da noch wohlgemuther, behaglicher in seiner Nichtigkeit sich zeigte, etwas weniger krass einzelne Momente färbte und seinem Mienenspiel einen leichten Zügel anlegte: es liesse sich nichts gegen ihn einwenden. Sgr. Labocetta (Ottavio) hat, wie bekannt, eine schöne Stimme, und da Ottavio die unglückseligste Rolle von

der Welt ist, konnte Sgr. als Sänger vollständig genügen. Sgra. Fodor darf auf allgemeine Anerkennung um so weniger Anspruch machen, da die Donna Anna zu den ausgeprägtesten Partien dramatischer Kunst gehört. Als Sängerin erwarb sie sich in den beiden Arien rauschenden Beifall und verdiente denselben nach Maassgabe der Kräfte, über welche das Institut zu gebieten hat. Der Don Juan (Sgr. Pignoli) entbehrte jeglicher dramatischen Kraft. Der Künstler ist bis zu jenem über Alles sich hinwegsetzenden Humor sittenloser Frivolität noch nicht hindurchgedrungen, um für seine Rolle ein künstlerisches Interesse zu gewinnen. Persönlichkeit und Stimme berechtigen allerdings dazu, dass es dem Künstler mit der Zeit gelingen werde. Die übrigen Rollen sind so mittelmässig besetzt, dass ein Eingehen auf die dabei fungirenden Künstler überflüssig erscheint. Einzelne Transpositionen, die man an verschiedenen Stellen mit dem Werke vorgenommen hatte, verdeckten besonders von der Instrumentalseite her nicht unwesentliche Wirkungen der Composition.

d. R.

Kammermusik.

Am 8. Febr. schlossen die Herren Zimmermann, Ronneburger, Richter und Lotze ihre Quartettversammlungen. Unter den drei vorgetragenen Werken, einem Trio für Violine, Bratsche und Cello von Beethoven, dem grossen *Es-dur* Quartett, No. 12 desselben Meisters und einem Quintett von Mozart stellte das zweite Werk die Ausführenden jedenfalls auf die höchste Stufe ihres executiven Talents. Was namentlich die beiden letzten an unendlichem Zauber musikalischer Poesie reichen Sätze dieser Composition anlangt, so blieb dem Zuhörer wohl Nichts zu wünschen übrig. Ueberhaupt aber verdienen die bei diesen Versammlungen betheiligten Künstler allseitige Anerkennung und Dank. Muss man doch die Freunde klassischer und gediegener Musik bei den weit verzweigten Auswüchsen in der Kunst am Tage mit der Laterne suchen — und dennoch verlassen jene Herren nicht den Weg, den sie einmal betreten haben. Der Kreis ihrer Zuhörer ist klein, aber sie können sich auf deren Theilnahme verlassen. Das Gefühl, im reinsten Dienste der Kunst zu wirken, kräftigt sie und lässt sie ihren geraden Weg gehen. In der Consequenz liegt etwas Grosses, Künstlerisches.

d. R.

Concerte.

Statt des am 2. Februar angekündigten Barbier von Sevilla fand im Opernhause eine musikalisch-dramatische Unterhaltung statt, welche besonders durch die Betheiligung der Mad. Viardot dem Ref. interessant erschien. Zwar war die Theilnahme im Publicum nicht besonders zahlreich und wir freuen uns darüber; denn zu Concerten darf nach unsrer Meinung das Opernhaus seine Räume nur in den seltensten Fällen hergeben, wie denn überhaupt ein mixtum compositum von Tanz, Gesang, Declamation und musikalisch-dramatischer Darstellung wenig geeignet ist, den Kunstsinn des Zuschauers zu concentriren. Eine von Hrn. Kammermusikus Böhmer, einem der gediegensten, musikalisch gebildetsten Mitglieder der Königl. Capelle, componirte Concert-Ouvertüre eröffnete die Assemblee. Wir zollen dem Werke des Componisten volle Anerkennung; Sorgfalt in der Arbeit, Geschmack und glückliche Combinationsgabe characterisiren seine Composition. Ein Concert-Solo für Bratsche von Hrn. Kammermusikus Schulz componirt, enthielt ebenfalls recht Erfreuliches. Das grosse Duett aus Semiramis, von Mad. Viardot u. Frl. Tuczek gesungen, erwarb sich entschiedenen Beifall, besonders was den Gesang unsers grossen Gastes anlangt, in dem sowohl die Ausführung an sich selbst als auch die mit ausserordentlichem Talent erfundene Verzierung höchst effectvoll erschien. Den dritten Act aus Othello zeichnete die grosse Künstlerin mit brennendem Feuer der Darstellung. Am meisten aber wurde das Publicum durch den Vortrag einer Arie von Balfe in Bewegung gesetzt, einer wahren Virtuosencomposition, die wir schon in der italienischen Oper bei Aufführung des Don Pasquale zu hören Gelegenheit hatten. Die Herren Krause und Bötticher sangen ein Duett aus den Puritanern.

d. R.

Das zweite Abonnements-Concert der Herren Gebrüder Ganz und des Herrn Kullak am 4. Februar enthielt, wie das erste, wieder ein sehr reichhaltiges Repertoir. Mit der Ouverture zu Egmont von Beethoven, die wegen zu geringer Besetzung des Orchesters die grossartigen Ideen des Componisten nicht vollständigst entfaltete, wurde es eröffnet. Als interessante zweite Nummer hörten wir ein berühmtes Concert von Dussek für zwei Pianofortes. Die Herren Kullak und E. Franck (Letzterer ein schätzenswerther Künstler und Virtuose aus Breslau, wie schon bei einer andern Gelegenheit über ihn berichtet worden) führten die Partien an den Pianofortes aus. Es liess sich erwarten, dass die beiden ausgezeichneten Künstler Vollendetes leisten würden. In der That war ihr Spiel so exact und abgerundet, dass nichts zu wünschen übrig blieb. Die Composition zeichnet sich durch Klarheit und kunstgemässe Periodik aus. Dussek ist auf der Stelle zu erkennen. Seine Themen haben etwas Gemüthliches und Ansprechendes. Da indess ein jedes Concert die Technik des Virtuosen in Anspruch nimmt, die heutige Technik aber ganz andre Künste zu Tage fördert als die Dusseks, so dürfte das an Hummel, Mendelssohn, Liszt etc. gewöhnte Ohr in dieser Beziehung nicht volle Befriedigung gefunden haben. Dusseks Technik besteht nur in Tonleiter-Passagen. Die melodischen Partien behalten ihren Werth. Hr. Kraus sang ein Liederheft von Beethoven (an die enfernte Geliebte) mit zarter oft kaum vernehmlicher Stimme. Schöne, innige Melodien, etwas zu weit ausgesponnen, wie es zuweilen Beethoven passirte, aber doch gesund, empfindungsvoll. Welch ein Meister auch in dieser Form! Eine Fantasie für Violoncelle, Le Rêve, componirt und vorgetragen von M. Ganz, veranschaulichte ungefähr, was der Titel sagt. Ohne Anspruch auf Tiefe zu machen, trat der melodische Theil recht klar heraus, wenn es der Componist nur vermieden hätte, dem Hauptthema eine Lage zuzuweisen, die die Grenze der ansprechenden Cellowirkung überschreitet. Hr. Herm. Schunke, ein Spross der berühmten Hornistenfamilie, trug auf dem Waldhorn ein Adagio und Polonaise von Dupuy vor, das besonders in den Echo-Motiven äusserst wirksam war und mit allgemeiner Befriedigung aufgenommen wurde. Ganz vortrefflich spielte Hr. Kullak zwei von ihm selbst componirte Piecen, „Chant d'Ossian", in dem eine Mischung des Romantischen und Düstern den Grundzug bildet und „La Gazelle", ein äusserst duftiges, idyllisches Salonstück. Ein Duo für Violine und Piano über römische und neapolitanische Volksmelodien, componirt und vorgetragen von Hrn. Carl Eckert (Geige) und Hrn. Kullak (Piano), war sehr interessant zusammengestellt. Beide Instrumente ergänzten einander und thaten sich in der Wirkung keinen Abbruch. Die Variationen waren ineinander nicht zueinander gearbeitet und verriethen viel Geschick und Erfindung. Schillers Gang nach dem Eisenhammer, gesprochen von Mad. Rott, mit der melodramatischen Bearbeitung von B. A. Weber für Orchester bildete den Schluss des Concerts. War hier und da die melodramatische Wirkung auch die richtige, so erhebt sich doch im Ganzen das Werk nicht über die Gewöhnlichkeit. Es ist äusserst dürftig in der Anlage, viel zu wenig originell in der Erfindung, was hier besonders zu beanspruchen ist, und unterstützt die Declamation nur in geringem Maasse.

Dr. L.

Correspondenz.

Wien, den 21. Januar 1847.
(Schluss.)

Am Theater an der Wien sieht es kunterbunt aus. Meyerbeer arbeitet täglich 5 bis 6 Stunden mit den Choristen und Solosängern dieser Bühne und studirt mit ihnen sein „Feldlager in Schlesien" ein. Pokorny, bei dem sonst alles hunt über Eck ging, ist dabei ganz desparat über die Strenge und unbedingte Pünktlichkeit, mit der Meyerbeer dabei zu Werke geht. Das Publicum verspricht sich viel, das scheint aber bei Meyerbeer nicht der Fall zu sein; was wird er erst dann sprechen, wenn er zu den Orchesterproben kömmt, denn dies ist der schwächste Theil der Pokornyschen Oper und die Blaseinstrumente sind darin wieder die Achillesferse. — Die Lind macht als „Marie die Regimentstochter" wieder gewaltigen Lärm — ihre Leistung ist darin wohl eine schöne zu nennen, doch nicht tadellos. Das neue Gewand, in welches die nordische Künstlerin dieses südliche Marketendermädchen einwickelt, passt dem ganzen Werke nicht gut an, es ist nicht mehr das frische, lebendige, ausgelassene Soldatenkind, es ist die allzustrenge kritische Matrone, deren Munterkeit uns schmerzlich berührt, da sie nur After-Lust zu sein scheint; ihr engelgleiches Antlitz wurde blos von der weissen Schminke der Theaterprinzessin gefärbt, wischt man diese weg, ist es doch Fleisch mit pulsirendem Blute, auf dem die weisse Deckfarbe aufliegt. Ihr Gesang ist in vielen Stellen ausgezeichnet, ihr „Heil dir, mein Vaterland" verräth den gänzlichen Mangel an Patriotismus, wie es bei einer Künstlerin und Weltbürgerin leicht zu verzeihen ist. Bis jetzt hörten wir sie noch in keiner anderen Partie.

Was unsere Concerte anbelangt, so erfreuen wis uns davon eines erklecklichen Sümmchens, die Veranstalter aber scheinen dabei keine sonderliche Freude zu fühlen, da der Saal gewöhnlich sehr sparsam besucht ist und das Concertgehen selbst auf diese Art mehr zur Ehrensache als zur lucrativen Speculation wird. So wollte der Hornist Vivier noch ein zweites „letztes Abschieds-Concert" unter Mitwirkung der Jenny Lind veranstalten, da ihm diese jedoch abgesagt und seine Production auf diese Art den Magnet verloren hatte, änderte er schnell seinen Plan, und sagte dem Publicum ebenfalls ab; komisch dass ein Virtuose nicht blasen kann aus blosser Sympathie für die Sängerin, die ihm zu Gefallen nicht singen will. Der Pianist Mortier de Fontaine bereist die Provinzialstädte Oestreichs, ein übles Zeichen der Zeit, wenn der Künstler aus dem tollen Residenzleben in die Provinz entflieht, um — Concerte zu geben. Die Schumannschen Ehegatten haben uns auch verlassen, sie gehen nach Berlin, wo Sie, Verehrtester! selbst sein Oratorium „das Paradies und die Peri" in der Singacademie zu hören bekommen werden. Klara Schumann ist mit ihrem letzten Concerte übel vor der hiesigen Journalistik weggekommen, weil sie sich gegen diese befiederte Hydra unartig bewiesen hat; die Musikzeitung war noch die einzige, welche sie in Schutz genommen hat. — Soll das Collegialität gegen Hrn. Schumann, den einstigen Redacteur der musikalischen Zeitung in Leipzig gewesen sein? —,..

Dr. M.

Breslau den 3. Februar.

Concerte des Künstlervereins. Das vierte Concert jenes Vereins (14. Jan.) bot die 7. Symphonie von Haydn (Es-dur), Beethoven's C-moll-Concert, vorgetragen vom Pianisten Carl Schnabel und Beethoven's erste Symphonie. Im fünften Concert (den 4. Febr.) kommen zur Aufführung Cherubini's Ouv. zu Anacreon, F. Mendelssohn-Bartholdy's Clavierconcert (G-moll), vorgetragen vom Ober-Organisten E. Köhler und Lachner's 3. Symphonie (D-moll).

Der akademische Musikverein, eine von den Lehrern*) der Tonkunst an der Universität unabhängige Gesellschaft von gesangfähigen Studirenden in Verbindung mit einem Orchester, in welchem viele Mitglieder des Künstlervereins als Lüstner, Köhler, Kahl, A. Schnabel etc. honoris causa mitwirken, hat in diesem Winter bis jetzt drei Concerte gegeben. Da dieser Verein im Laufe dieses Jahres das Fest seines 25jährigen Bestehens feiern wird, dürften sich wohl folgende Data ein Plätzchen hier ausbedingen. Am 17. Juni 1822 reichten 46 Studirende der hiesigen Universität hauptsächlich auf Veranlassung des Commilito Hoffmann, beim Rector und Senat das Gesuch um Genehmigung der Constituirung des Vereins ein, worauf nach erfolgter günstiger Antwort die Bittsteller den Commilitonen Hoffmann, Töpler, Bienwald und Schüler die Direction des Vereins übertrugen. Hoffmann blieb bis zum März 1825 die Seele des Vereins und bildete sich während der Leitung desselben zum tüchtigen Musikdirector, als welcher er vor einigen Jahren in Oppeln starb. Ihm folgten als Dirigenten des Vereins, welche immer aus der Mitte der Studirenden gewählt wurden, Kahl, 1827, gegenwärtig Cantor an der hiesigen Magdalenenkirche und Gesanglehrer des Magdalenäums, Seydelmann 1828, gegenwärtig Capellmeister des hiesigen Theaters, Sadebeck 1830, gegenwärtig Dr. phil. und Lehrer der Mathem. und Physik am Magdalenäum, Klingenberg 1830, gegenwärtig Mus.-Dir., Cantor und Gesanglehrer am Gymnasium zu Görlitz, Ed. Tanwitz 1836, gegenwärtig Capellmeister am städtischen Theater zu Prag (früher an den Theatern zu Wilna, Riga, Breslau), Lenz, 1838, gegenwärtig in seiner Vaterstadt Coblenz im Fache der Justiz angestellt, R. Philipp 1840, gegenwärtig Kaplan in Oberschlesien, Kleinert 1842, gegenwärtig Cand. d. Theol. und Hauslehrer beim Grafen Kospoth in der Nähe von Oels, Geisler 1843, gegenwärtig Cand. der Theol., Fleischer 1844, gegenwärtig Cand. der Theol. und Phil., Sobierey, stud. jur., 1845 und 18[illegible]. Der Verein bringt zur Aufführung Männerchöre mit Begleitung des Orchesters, vierstimmige Gesänge, Sologesänge mit Klavier- und Orchesterbegleitung, Ouvertüren etc., und fördert das Interesse für Musik unter den hiesigen Studirenden in recht erfreulicher Weise. In früheren Zeiten soll er indessen bedeutend höher gestanden haben als in neuerer. Auch zählt das Orchester in neuerer Zeit weniger, jetzt fast gar keine Studirenden, ein Zeichen, dass die Schüler der Gymnasien immer weniger sich mit Instrumentalmusik beschäftigen. Sollte es denn wirklich nicht anders werden können? Genug davon; wer Gelegenheit hat hierin Gutes zu thun, der thue es.

Ueber die Oper das nächste Mal. *W. Altmann.*

*) M.-D. Mosevius und Dr. Baumgart.

Feuilleton.

Schönemann's Octav-Flügel zu Berlin.

Der hiesige Instrumentenmacher Schönemann hat vor Kurzem einige Flügel verfertigt, die mittelst eines getretenen Pedals zu jeder angeschlagenen Taste die untere Octave, ja sogar durch Gebrauch eines zweiten Pedals die zwei untern Octaven also nach Willkühr ein, zwei oder drei Töne in voller Stärke zugleich erklingen lassen, ohne dass die Spielart, die zwar etwas tief, wesentlich dadurch erschwert würde.

Obgleich nun die vorhandene Pianoforte-Musik nicht geeignet ist die Vorzüge dieser neuen (Herrn Schönemann paten-

tirten) Erfindung in vollkommenem Lichte darzustellen, so lässt es sich nicht läugnen, dass sich einem solche Instrumente sehr glänzende vollstimmige Combinationen abgewinnen lassen, — man denke nur an die Verdoppelung der Terz- und Sexten-Gänge, Doppeltriller u. s. w. die sich z. B. rechts verdreifachen lassen, während dem Spieler die linke Hand noch zu ganz freier Verwendung bleibt. Es wäre daher zu wünschen, dass einer oder der andere unserer Pianoforte-Componisten, deren wir ja hier ganz namhafte besitzen, eine Piece eigends für solch ein Octav-Instrument verfasste, um wenn auch nicht erschöpfend doch vielseitig darzuthun, was auf einem derartig construirten Flügel zu leisten ist. —

Herr Schönemann hatte vor einigen Tagen eigends solch ein Instrument seiner Erfindung nach Leipzig geschafft und dort aufgestellt, um das Urtheil der Hrn. Mendelssohn und Moscheles darüber einzuholen, was auch, nachdem sich beide Herren genügend von der Sache in Kenntniss gesetzt, höchst günstig für ihn ausgefallen ist, so dass Herr Schönemann, durch diese Herren empfohlen nun entschlossen ist, im Frühjahr mit seiner Erfindung nach London zu gehen um sie dort gebührend bekannt zu machen.

Berlin. Alex. Dreyschock ist hier eingetroffen und werden wir bald Gelegenheit haben, diesen ausgezeichneten Künstler zu hören.

— Der in unserm letzten Feuilleton angezeigte Grossherzogl. Hessische Contrabassist Müller war durch unverzügliche Weiterreise behindert, sich hier öffentlich hören zu lassen. Derselbe muss einer directen Einladung Sr. Kaiserl. Hoheit des Thronfolgers zufolge zu einer bestimmten Zeit in St. Petersburg eintreffen.

— Wer am 1. Februar Abends den Schiffbauerdamm passirte, dem wird ein transparentes Aushängeschild eines Puppenspielers nicht entgangen sein. Es lautete: Heut auf vieles Verlangen zum Fünftenmale: Oberon, der Hohenstaufe, Ritterspiel in zwei Abtheilungen von Weber. Scherasmin war zum Casper'l gemacht. (Nun sage noch Einer, Weber sei nicht volksthümlich!)

— Die „Lietzmann-Frage" in der vorigen Nummer dieses Blattes erledigt sich, wenn wir mittheilen, dass Hr. Lietzmann, Berliner von Geburt, vor etwa 6 Jahren als Corporal in Algier auftauchte, von dort nach den Vereinigten Staaten ging, um zu enorm hohen Preisen Klavier-Unterricht zu geben, was ihm auch vollständig geglückt ist. Vor etwa einem Jahre hielt er sich in dunkler Verschlossenheit seines Ich's in Berlin, und zwar am Mühlendamm, auf. Jetzt ist er bei Sultan's. Man wird nun nicht mehr fragen: Wer ist Lietzmann?

— Therese Milanollo und Jenny Lind als Gegensätze. — Ein Marseiller Blatt nennt die Violinspielerin Milanollo einen „kleinen Deserteur aus der Legion der himmlischen Heerschaaren"; — und ein übergeschnappter Wiener Lind-Enthusiast nennt die Sängerin Jenny Lind den „weiblichen Rattenfänger von Hameln."

— Die Dorfzeitung schreibt: Da die Schwestern Milanollo für die Armen in Lyon 10,100 Francs zusammengespielt haben, so hat sich der Gemeindeausschuss in Wintersdorff kurz entschlossen die Schwestern auch nach Wintersdorf, wo's jetzt an Holz und Brod fehlt, kommen zu lassen.

— Die durch Esser's Engagement nach Wien verwaiste Mainzer Liedertafel sucht einen neuen Dirigenten; — sollte da Papa Schott, der Präses derselben, nicht Rath wissen??! —

— Durch Jenny Lind ist ein Lied von C. A. Mangold in Wien das Lied des Tages geworden. Was ist nicht schon Alles durch die Lind Mode geworden!

Stettin. (Warnung für Concertgeher.) Friedrich Schneider's Weltgericht zum Besten der Deutsch-Katholischen aufgeführt brachte, nach Abzug der Kosten, 1 Thaler 10 Sgr. ein. Später, für die Stadtarmen, in der Kirche wiederholt, war der Ertrag 140 Thaler. Aber da fiel die Miethe und Beleuchtung des Saales weg, und viele mildthätige Stettiner hatten den vierfachen Preis für ihr Billet gezahlt.

— Die Herren Loewe und Oehlschläger, welche Abonnementconcerte zu billigen Entrée's geben, mögen diesmal kaum die Kosten herausbringen. Dagegen darf man annehmen, dass Hrn. Dr. Loewe die Aufführungen, welche er mit dem Gesangvereine veranstaltete etwas eintragen, nämlich durch die monatlichen Beiträge von circa 200 Mitgliedern. Der talentvolle M. D. Triest giebt seit einigen Wintern auch Concerte, zu billigen Preisen und zahlt noch die Kosten aus seiner Tasche. In Privatzirkeln wird viel und gute Musik gemacht; man führt nicht selten ganze Opern von Mozart, Gluck, auch Oratorien mit einem Dilettantenchor von 40 bis 50 Stimmen auf. Nur Virtuosen und Sänger von europäischer Berühmtheit können jetzt noch darauf rechnen, hier ein einträgliches Concert zu veranstalten. — (Entsetzlich! — so ist einem armen Teufel von Genie jede Gelegenheit genommen in Stettin (!) berühmt zu werden.) —

Breslau. Die vom Musikdirector Mosevius 1825 gestiftete Singacademie, welche seit dieser Zeit von den wichtigsten und heilbringendsten Folgen für unser Musikleben gewesen, und bisher nur ein Privatverein war, hat vom Ministerium des Unterrichts Corporationsrechte, und dadurch eine Garantie ihres Bestehens für die Zukunft erhalten.

Hamburg. Verdi's Ernani ist hier (in deutscher Sprache) zum erstenmal aufgeführt worden und hat wie desselben Componisten Nabucodonosor ziemlich reuissirt.

Leipzig. Im letzten (14ten) Gewandthaus-Concert brachte man eine neue Ouvertüre von F. Hiller zu Gehör, die jedoch sehr wenig ansprach. In demselben Concerte liessen sich der Claviervirtuose Dreyschock und der obenerwähnte Contrabassist Müller hören.

Dresden. Der Componist Hieronymus Truhn aus Berlin wird hier erwartet, um am 17. d. M. seine Composition des Mahadöh im Königl. Theater zur Aufführung zu bringen.

— Im 5ten Abonnements-Concert gab man die Symphonie-Eroica von Beethoven. Herr J. Joachim aus Leipzig spielte das Violin-Concert in Form einer Gesangscene von Spohr und eine Fantasie über Motive aus Othello von Ernst. Frl. Vogel aus Leipzig trug eine Arie aus Hans Heilieg und eine andere aus Figaros Hochzeit vor. Den Beschluss des Concerts machte Cherubini's Ouverture zu Faniska. Für die Mittel, welche unser Orchester (es ist nicht die K. Capelle) besitzt, wurden die Instrumentalstücke lobenswerth ausgeführt. Herr Joachim überwindet mit Leichtigkeit bedeutende Schwierigkeiten, und namentlich ist sein Vortrag zart und geschmackvoll. Frl. Vogel thut die Ausbildung ihrer schönen Mittel noch sehr Noth.

Lübeck. Zu unserm Sängerfeste hat sich schon ein Quartettverein aus Baiern gemeldet.

Friedland in Meklenburg. Der seit kurzer Zeit unter Direction des Hrn. Cantor Pfitzner entstandene Liederkranz der hiesigen Handwerker gab uns neulich ein Vocal-Concert, welches sehr gut ausfiel. Unter den vorgetragenen Piecen gefiel besonders das Nationallied „Schleswig-Holstein".

Darmstadt. Der Mozart-Verein feierte des grossen Meisters Geburtstag durch ein festliches Concert. Dieses wurde eingeleitet durch einen Chor von Mangold, worauf nur Werke von Mozart folgten. Herrn Niedehoff, Director des Vereins, gebührt das Verdienst, denselben gestiftet, erhalten und zu einer theilnahmswerthen Kunststufe geführt zu haben. Frl. Emilie Reusig, eine ausgezeichnete Clavierspielerin, unterstützte dies Concert mit ihrem schönen Talent.

Pyrmont. Auch hier wird in diesem Jahre ein Sängerfest stattfinden, wozu sich die vereinigten Norddeutschen Liedertafeln einfinden werden. Die reizende Lage unseres Orts verspricht den Anwesenden einen angenehmen Aufenthalt — das Bank-Spiel soll während der Tage des Festes beseitigt werden.

Kassel. Der Herr General-Musik-Director Dr. Spohr hat von den städtischen Behörden das Ehren-Bürgerrecht erhalten. Seit dem Jahre 1831 hat eine Aushändigung eines solchen Diploms nicht stattgefunden, denn die beabsichtigte Ertheilung desselben an den Prof. Jordan, wovon damals viel in öffentlichen Blättern die Rede war, ist niemals vollzogen worden — (Wird Jordan, der so vieles verschmerzt, sehr leicht verschmerzen können.)

Prag. Madame Schumann-Wieck giebt in Prag noch mehrere Concerte; sowohl diese treffliche Künstlerin, als auch die Compositionen ihres Gemahls fanden gebührende Anerkennung. Das erste Concert war sehr besucht.

— Weber's Oper Silvana ist hier in böhmischer Sprache, neu einstudirt, gegeben worden.

Presburg. Hr. Capellmeister Grill hat eine neue Musik zu dem ehemals beliebten Siegspiel Rochus Pumpernickel geschrieben. (War in jeder Beziehung überflüssig. Die vom alten Stegmayer genügte.)

Wien. Die Concerts spirituels werden ausser Beethoven's Symphonieen eine Symphonie von Mehul, dann die Musik zu Egmont, mehrere bisher noch nicht aufgeführte Chöre von Haydn und Meyerbeer's Musik zu Struensee aufführen.

— Frl. Nerada wurde in ihrem Concert von Jenny Lind unterstützt. (Werden wir nicht endlich aus Wien benachrichtigt werden, ob Jenny Lind lieber Backhähn'l oder lieber Kälbernes mit Kraut isst?)

— Liszt befindet sich gegenwärtig in Siebenbürgen. In Bucharest gab er mehrere Concerte mit dem bescheideoen Eintrittspreise von zwei Dukaten.

Riga und Mitau. H. W. Ernst, der lang Ersehnte ist endlich hier eingetroffen, und hat wie sich denken lässt, die ganze musikalische Welt von Cur- und Livland in Allarm gesetzt. Zwei Concerte in Riga und zwei in Mitau, denen mehrere folgen werden, mögen dem grossen Künstler bewiesen haben, wie hoch man hier wahres Verdienst und Genie zu schätzen weiss. Die Säle sind überfüllt, der Beifall enthusiastisch; Viele hiesige Kunstfreunde, die Paganini im Auslande gehört — (da dieser Heros der Violine nie hier war) — behaupten, dass Ernst allein mit denselben verglichen werden kann.

Bei seinem Auftreten wurde Ernst mit einer schmetternden Fanfare des Orchesters und jubelndem Beifallsgruss des Publicums empfangen. Welche Sensation der geniale Vortrag des Carneval de Venise erregte, ist unbeschreiblich. Eine junge, sehr talentreiche Dilettantin, Frl. Krüger unterstützte das erste Concert in Riga und das zweite in Mitau durch sehr beifallswürdige Gesangsvorträge. Riefe die bevorstehenden Concertsaison (Fastenzeit) den Künstler nicht nach St. Petersburg und Moskau, er könnte hier wochenlang mit steigendem Interesse concertiren.

Paris. Gordoni soll durch Hrn. Bordas, einen französischen Tenor, der aus Italien zurückkommt, ersetzt werden.

— Lablache ist als Don Pasquale wieder aufgetreten, wodurch das monotone Repertoire der italienischen Oper eine wohlthätige Nüançe erhalten hat. Unmittelbar bevor er nach dem Theater ging, wurde seine Tochter, Mad. Thalberg, ernstlich krank und eine gewisse Unruhe that deshalb seinem Spiel an diesem Abend etwas Eintrag.

— Thalberg ist nur 8 Tage bei uns gewesen und hat seine Reise nach Holland fortgesetzt, in welchem Lande er sich zum ersten Male (?) hören lässt.

— Servais hat den ausserordentlichsten Succés sowohl bei Hof als beim Publicum gehabt. Er wird den Winter in Paris bleiben.

— Eine Gesellschaft mehrerer Damen der haute société, an deren Spitze die Prinzessin Craon sich befindet, werden in diesem Winter mehrere Concerte für die Armen veranstalten, zuvörderst wird der Paulus zur Aufführung kommen, von dem wir bisher nur Bruchstücke gehört haben.

— Die beiden Löwen der diesjährigen Saison sind der Violinist Dubois und der Harfenspieler Godefroid.

— Am 13. Febr. wird hier ein deutsches Concert stattfinden, bei welchem nur deutsche Künstler mitwirken werden. Der Ertrag desselben ist zum Besten des deutschen Hülfsvereins.

— Spontini ist mit Herausgabe seiner Denkwürdigkeiten beschäftigt. Berlioz und Gathy haben es unternommen, diese höchst interessante Sammlung zu ordnen.

Einem on dit zufolge hat Spontini in Paris seine umfangreiche Partitur der Oper „Agnes von Hohenstaufen“ auf seine Kosten stechen lassen.

London. Die italienische Oper in London scheint einer besonders ausgezeichneten Saison entgegenzugehen, die auch durch Jenny Lind's Gastspiel verschönt werden soll. Was ihr aber einen besonderen Reiz verleihen wird, ist, dass Felix Mendelssohn-Bartholdy eine Oper zur Aufführung bringt. Der Text ist von Scribe, und nach Shakespeare's „Sturm“ gearbeitet. Die Rolle des „Prospero“ hat Lablache, „Caliban“ Staudigl, „Ferdinand“ Gordoni und „Miranda“ Jenny Lind. Später wird Meyerbeer sein „Feldlager in Schlesien“ und die Wiederholung seines Robert einstudiren. Verdi hat eine Oper, deren Text Schiller's Räubern entnommen ist, geschrieben. Rossini's Pasticcio, Robert Bruce kommt neben den bekannten Opern von Bellini, Donizetti u. s. w. zur Aufführung. Das Ballet ist so zusammengesetzt, dass es wohl jede Concurrenz ausschliesst. Carlotta Grisi, die Cerrito, Lucilie Grahn und, aller Wahrscheinlichkeit nach, auch Marie Taglioni werden erwartet. Daneben werden noch bedeutende Namen aufgezählt. Heinrich Heine hat, nach altdeutschen Legenden das Programm eines neuen Ballets für die Gesellschaft geschrieben, und Cäsar Pugni die Musik dazu. So geht Direct. Lumley glänzenden Erfolgen entgegen. — (Wir glauben vorläufig weder an die neue Oper von Mendelssohn, noch an das Ballet von H. Heine.)

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 7. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 17. Februar 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG
für
BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	Briefe und Pakete	Preis des Abonnements:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Inhalt: Der Ueberfluss harmonischer Figuration bei neueren Componisten. — Berlin (Opern). — Correspondenz. — Feuilleton. — Musikal.-literar. Anzeiger.

Wegen des veränderten Titels unserer Zeitung bitten wir den geneigten Leser die nächstfolgende Nummer beachten zu wollen.

Die Redaction.

Der Ueberfluss harmonischer Figuration bei neueren Componisten.

Dass diese Zeilen irgend einen Uebelstand, einen Flecken besprechen sollen, den namentlich neuere und neuste Tonsetzer bewusst oder unbewusst durch Uebertreibung und zu grosse Häufung in ihre Werke gebracht haben, erhellet schon aus ihrer Ueberschrift. Diese zu grosse Häufung eines der vielen Kunstmittel, der harmonischen Figuration, habe ich — Ueberfluss — genannt, und ich werde nachzuweisen suchen, in wie weit derselbe den Werth einer musikalischen Composition zu beeinträchtigen im Stande ist. Ich denke namentlich der musikalischen Kritik dadurch in die Hand zu arbeiten, als dieselbe nicht selten die Werthlosigkeit einer Arbeit wohl mit ihrem Instinkte fühlt, aber dessen nicht bewusst wird, worin dieselbe wurzelt. Leider eine mangelhafte Kritik! Nur zu oft erzeugt die übertriebene Anwendung der harmonischen Figuration eine Gehaltlosigkeit. Dann aber auch gedenke ich zu der Lehre von der Composition einen ganz kleinen Beitrag zu liefern, welcher ihr von Jedermann, der den guten Willen hat, willkommen sein mag.

Die Figuration kann nämlich zweierlei Art sein. Melodische nenne ich sie, wenn irgend eine Reihe mehr tonleiterartiger Töne unter sich vertauscht, oder wenn Töne überhaupt beliebig mit Nebentönen versehen oder umschrieben werden, harmonische aber die, wenn dieser Wechsel, das beliebige Durcheinanderwerfen der Töne beschränkter innerhalb eines Accordes vor sich geht. Eine dritte Weise der Figurirung wäre die Vermischung der beiden hier erwähnten, in welcher bald die eine, bald die andere Richtung vorherrschend wäre. Auch mag beiläufig bemerkt werden, dass ein einzelner Ton, wie z. B. in der bekannten Umschreibung des Erlkönigs von Liszt unternommen ist:

8vo loco

u. s. w.

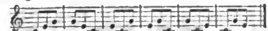
neuerdings in Pianowerken häufig, wie überhaupt figurirt worden, woraus zugleich das Wesen und die Wirkung solcher Gestaltung anschaulicher werden mag.

Der erste Anfang der harmonischen Figuration ist die accordische Brechung, das bekannte harfenartige Auseinanderlegen der Harmonie, z. B.



und dem Aehnliches, was in jedem Pianowerke aller Orten angetroffen wird. Der Reichthum dieser musikalischen Form ist schlechthin unbegrenzt, in dem nach der Lehre der Combination zwei Töne zwei Wechsel, drei Töne 1. 2. 3 Wechsel, vier Töne 1. 2. 3. 4. und x Töne n x Wechsel oder Vertauschungen untereinander zulassen, wenn wir unter n

die der Zahl x vorhergehende arithmetische Reihe denken. Dieser Wechsel der Töne innerhalb einer Figuration geht aber nur rein formell vor sich, z. B. zwischen drei Tönen, indem ich mich des Raumersparnisses wegen der weiteren Ausführung enthalte



Vereinigen wir möglicher Weise mit den Harmonieen Ideen, so bliebe die Idee immer noch dieselbe, sowohl wenn die Harmonien in ganz schlichter Vollständigkeit erscheinen, als auch, wenn sie harmonisch figurirt in viel weiterem Umfange, bis zu Colossen angethürmt in reichster Tonmasse von tausend Instrumenten und eben so viel Sängern angegeben werden. Wäre es z. B. möglich, dass der Accord *ceg* die Reinheit und Erhabenheit Gottes darzustellen vermöchte, so würden diese drei Töne einfach ertönend, schon genügen, sie darzustellen. Soll dazu der Gedanke der Masse, des materiellen Umfanges des Ertönens an sich kommen, so mögen sie noch so oft vervielfacht (musikalisch: verdoppelt) werden — es ist und bleibt immer die eine Idee des Accordes *ceg* in ihrer Reinheit und Ursprünglichkeit. Die harmonische Figuration ist also etwas rein Elementares, etwas Dynamisches, Extensives. Sie dient zur Verstärkung der Masse, sie vermehrt das Klangelement — erhöht aber die Idee der Composition nur in so weit, als diese durch die Erweiterung des Massenhaften überhaupt gewinnen kann. Die melodische Figuration dagegen hat von Hause aus schon einen andern fruchtbareren Boden zu ihrer Anbauung. Denn sie geht von einer bestimmten Melodie aus und hilft diese intensiv bereichern, verblümen, auseinanderlegen. Die Melodie aber ist eine Persönlichkeit, ein Ich, ein concreter Gedanke, wogegen die Harmonie eine Abstraction, zwar ein Zusammenklang mehrerer Individualitäten, unter und übereinander, diese aber, einzeln betrachtet, nur die Möglichkeit des Werdens zulassend. In der Compositionslehre wird natürlich technisch des Weitern nachgewiesen, wie Melodien mit Harmonieen versehen werden und wie aus Harmonieen Melodieen erwachsen können. Dies zu erörtern würde für unser Thema zu weit führen, und ist unnöthig, da hier nur von dem Gebrauche und Missbrauche irgend einer Kunstform verhandelt werden soll.

Eben so wenig kann gefordert werden, anzugeben, wo und wann die harmonische Figuration angewendet werden soll. Der fertige Künstler hat alle Kunstformen bereit und wählt aus ihrem Reichthume für seine Zwecke. Man kann überhaupt unmöglich vorschreiben, um irgend ein Werk zu schaffen, z. B. in einer Messe ein *Credo in unum Deum* zu setzen, müsse man diese oder jene Form wählen. Es können wenn auch intensiv in ihrer Fassung ganz verschiedene Compositionen darüber dennoch einerlei erhabene, grosse Wirkung hervorbringen. Ich wählte gerade diese Worte, weil sie unendlich anders von Anderen componirt sind. Warum sollten sie nicht auch in einfachem Harmoniewechsel ohne melodisches Beiwerk, mit reicher harmonischer Figuration begleitet, gesungen werden, ganz abweichend von der reich-begabten Polyphonie der *H-moll* Messe eines S. Bach? Es kommt hier so viel in Anschlag die Ansicht, das Gefühl, die Persönlichkeit des Tonsetzers, der ganze Mensch — so dass der Eine noch da vielleicht ein in stiller Heimlichkeit zu singendes Lied über Psalmesworte setzt, wo der Andere alle Mittel eines vom Orchester begleiteten Chores in Bewegung bringt (abgesehen davon, dass noch der bestimmte Zweck einer Composition in Betracht zu ziehen ist). Wenn indessen nun in derselben Messe das *Miserere*, das *Et resurrexit*, das *Et in sanctum spiritum* u. s. w. ebenso componirt würden, so würde man hierin bald eine Manier erkennen, welche, obwohl vielleicht für den Augenblick grossartig in der Wirkung, schon auch weil ohne Wechsel, nicht lange ansprechen würde. Grossartig sagte ich, indem ich zugebe, dass ein langsam getragener Harmoniewechsel, der noch dazu durch die harmonische Figuration gesteigert wird, einen grossen Effect hervorbringen kann, wie im Anfange dieser Abhandlung beregt war. Eben so wenig als man aber immer nach grossem Effect zu streben hat, kann man die eine Kunstform lange oder beständig anwenden. In dem Wechsel der Ideen wäre also die harmonische Figuration, so wie jede andere Form nicht zu übergehen, und wenn auch nicht nachgewiesen werden kann, wo und wann sie gewählt werden müsse, so wird doch zugegeben, dass sie grosse Wirkungen hervorzubringen geeignet sei.

Eine Häufung harmonischer Mittel ist also wohl von erhabener Wirkung. Was indessen die Melodieen betrifft, welche aus den harmonischen Massen oder vielmehr innerhalb derselben hervorgehen, Figuration genannt, so können sie immer nur Bestandtheile der Harmonieen abgeben, sie sind eben weiter nichts als zerlegte Harmonie und der Unterschied zwischen Harmonie und Melodie, geistig aufgefasst, hier gleich Null.

Folgende Stelle aus dem *D-moll* Concerte Mendelssohn's, op. 40, welches überhaupt an harmonischer Figuration reich ist, diene als Beispiel:





Offenbar ist diese Stelle, die häufig wiederholt wird, ohne besondere Melodie, eine harmonische. Die jedenfalls dürftige Melodie, die darüber möglich ist, tritt dann später auf, sie ist etwa folgende, wenigstens ist sie mit einer ähnlichen harmonischen Figuration begleitet:



u. s. f.

Sollte der gütige Leser ungeduldig oder darob ermüdet sein, so bedenke er, dass diese Melodie von Mendelssohn herrührt, aber zu seinem Troste noch öfter und zwar noch ausgesponnener auftritt. Dass sie offenbar aus der harmonischen Figuration, die darunter liegt, erwachsen ist, die wir nicht mittheilen können, aber deren Weise etwa oben angegeben ist, unterliegt keinem Zweifel. Sie unterscheidet sich gar wenig, dies steht fest, von der blossen Harmonieangabe und somit ist an dem einen Satze für Millionen anderer Sätze erwiesen, welches das Wesen der harmonischen Figuration ist und welchen Einfluss sie auf die Melodie und Stimmführung ausübt.

Aber ich muss mich noch deutlicher machen. Nämlich zuerst führt mich dies zu einem der interessantesten Themen in der Tonkunst, über die Wechselwirkung der Harmonie und Melodie. Einige Andeutungen wurden schon oben darüber gemacht, als von dem Unterschiede der melodischen und harmonischen Figuration die Rede war. Mögen hier noch einige andere folgen, die, wenn sie den Gegenstand auch nicht erschöpfen, ihn doch von Neuem anregen. Die Harmonie wurde eine Abstraction genannt und sie ist eine Abstraction vom Ich, von dem Persönlichen. Sie ist weiter ein Gegebenes, nicht erst zu Erfindendes. Die Zusammenfügung mehrer Harmonieen wird erlernt; mit Recht heisst diese Procedur: Composition. Denn, was hier vorgeht, ist: Etwas schon Bestehendes zusammensetzen. Alles, was der Tonkünstler mit der blossen Harmonie machen kann, wenn er sie noch so viel verdoppelt und auseinandersetzt, es giebt uns sein Ich, sein Gemüth, seine Idee nicht wieder. Wenn die Harmonieen noch so interessant aneinandergesetzt würden, so wäre das immer mehr eine Gedankenabstraction, ein Werk des Verstandes, Wiedergeben einer Allgemeinheit. Dies ist die Verstandesseite der Tonkunst, denn die Harmonieen müssen auch mit Verstand nach dem Kunstgesetz zusammengesetzt werden. Der Verstand wählt das Richtige, das Zweckmässige u. s. w. Die Anordnung, Thematisirung eines Kunstwerks etc. muss gleichermaassen verstandesmässig Statt haben. Ueber das Zweckgemässe hinaus gebietet zu weiterem Fortschritt der Geschmack in der Anordnung. Das Auseinandersetzen der Harmonie in ihre Bestandtheile ist nun der erste Fortschritt zur Melodie.* Die rohesten Klangwerkzeuge vermögen in ihrem Naturzustande einige derselben anzugeben. Je weiter sich aber die Melodik in ihrer weitern Entwickelung von dem reinen Harmoniewesen entfernt, desto vollkommner wird sie, was sie sein soll, — Melodie. Sie führt uns in die Individualität, das Ich, die Empfindungs- und Gedankenwelt, das Gemüth des Tonsetzers. Denn sie, die Melodie (in welcher natürlich hier immer die Rhythmik mit eingeschlossen verstanden wird), ist von ihm wirklich geschaffen, sie ist sein Eigen. Sie wird nicht blos zusammengesetzt — componirt. Dies fremde Wort entspricht dem Begriffe nicht, eben so wenig als man sagen kann, dichten heisst: Buchstaben zu Worten und Worte zu Sätzen zu gestalten, aneinander reihen, aneinander dichten. Sondern sie ist in höchstem Sinne des Wortes — Tondichtung. Man sollte darum beiläufig für das fremdländische Wort — einen eigenen Ausdruck zu finden suchen; in neuerer Zeit hat man viel vom Tondichten gesprochen, wenigstens ist in beiden Sprachen die Etymologie verwandt. Für die höchste Idee sind abstracte einzelne Worte oft nicht ausreichend. Der Gedanke combinirt weiter, wenn er sich auch oft mit nothdürftigen Worten behelfen, ja nicht selten diese aus fremden Sprachen entlehnen muss. Die Melodie also halte ich für das wahrhaft individuell — Erfundene eines Tondichters. Sie ist das Gemüthvolle, Seelenvolle, Eigenthümliche, ihm Eigene, was er mit keinem Anderen gemein haben darf, ohne in den Verdacht zu kommen, es von ihm entlehnt zu haben; wogegen dieselben harmonischen Wendungen unendlich oft bei denselben Componisten wie auch bei andern vorkommen können, ohne im Mindesten Anfechtung zu erleiden. Wenn der Verstand bei allen Menschen im Allgemeinen derselbe sein muss, in dem dieselbe Ursach dieselbe Wirkung hervorbringt und die eine Bedingung denselben Schluss nach sich zieht, überhaupt der logische Schluss bei gleichen Praemissen derselbe ist, so ist das Gemüth dagegen rein subjectiv millionenfach verschieden, es ist unendlich reich, und schlechthin unerschöpflich. Ziehen wir hieraus einen Schluss auf die Formen, welche sich im Gebiet der Tonkunst, nach unserer Betrachtung für die Offenbarung der Verstandes- und Gemüthsseite finden lassen, so ist für jene, die Verstandesseite die Harmonie, für diese die Gemüthsseite die Melodie gefunden, und sofort begrenzt sich das Reich der Harmonie in dem einmal Gefundenen, von dieser Seite möchte wohl das Gebiet der Tonkunst zu begrenzen sein; während das der Melodie nie zu begrenzen ist.

Es ist natürlich, dass sich Verstand und Gemüth in einem organischen Wesen absolut nicht trennen lassen, sondern dass sie einander durchdringen, wenn auch eins oder das andere überwiegend vorherrscht. Harmonie und Melodie lassen sich eben so wenig von einander gänzlich abreissen. So wie eine harmonische Bewegung, sei es auch nur die von *Tonica* und *Dominante* vor sich geht, so ist auch schon eine Melodie vorhanden, wenn auch eine gewiss noch sehr arme. Es ist also zu einem wahrhaftigen Kunstwerke nothwendig, dass sich beides, Melodie und Harmonie, zu einem Ganzen verschmelze, damit es nicht nach einer Seite hin einseitig ausarte. Als der höchste Gipfel der Composition ist von den Meistern aller Zeiten anerkannt und er-

strebt worden, jede Stimme zur freien melodischen Führung zu erheben, ein Zielpunkt, der um so schwieriger zu erreichen ist, als durch eine praegnante massenhafte Behandlung der Harmonie einer freieren melodischen Führung weniger Spielraum übrig bleibt. Dennoch haben die grössesten Meister diesen Punkt mit bewundernswerthem Glücke erreicht und wir finden in ihren Werken eben so sehr vollendet eine grosse Harmonieführung neben der schönsten melodischen Thematisirung, worin vor allen die Werke eines Händel hervorragen. Die Harmonie ist in der Polyphonie eigentlich nur abstract gedachte Grundlage, sie wird in dem Verbande der Stimmen zu einander wiedergefunden, diese streben nach möglichster Selbstständigkeit, ja eine melodische Charakterisirung ist nur in der Polyphonie gleichzeitig möglich, wogegen in der Homophonie sie nur in den Themen, welche hier nach einander auftreten, in dem Hintereinander gefunden wird. Charakter in der Composition ist eben nur da anzutreffen, wo melodische Thematisirung stattfindet. Schwerlich möchte Jemand in einer rein harmonisch gehaltenen Composition Character, ausser etwa in der Art der modulatorischen Wendungen, die auch harmonischer Art sind, finden, wo man dann diesen Begriff lieber mit dem einer Manier vertauschen würde, die Dem oder Jenem eignet. Diejenigen Componisten, welche, ob aus Talentlosigkeit oder aus Ansicht, der Harmonieführung mehr huldigen, laden daher den Vorwurf der wenigen Charakteristik auf sich; wo diese dann fehlt, herrscht Flachheit, Langweiligkeit, Wiederholung des schon Dagewesenen, wie sehr man vielleicht auch das Noble ihrer Harmonieführung anerkennen muss. Eine Manier in der Harmonieführung jene bekannten Cadenzirungen in die Ober- und Unterterzen, beide, kleine wie grosse, kann z. B. sehr eintönig und unausstehlich gefunden werden, in dem Maasse, als vollends die melodische Verwendung und Verbrämung fehlt. In diesen abgedroschenen Manieren ergehen sich noch, als ob das etwas Wunder wie Neues, so manche Tonsetzer mit Vorliebe! Nun ja — es muss ja ein Jeder wieder von vorne leben! —

Fl. Geyer.

(Schluss folgt.)

Berlin.

Königliche Oper.

Am 12. Febr. zum Erstenmale die Jüdin von Halevy unter Mitwirkung der Mad. P. Viardot-Garcia (Recha) und des Hrn. Kraus (Eleazar). Die Oper in Rede ist zwar kein neues Werk des Componisten, sie darf aber sein gelungenstes genannt werden und ist seit einer Reihe von Jahren dem Repertoir der Berliner Opernwelt entzogen gewesen, so dass die Wiederaufführung derselben, zumal unter der Mitwirkung unsers grossen Gastes als ein Ereigniss betrachtet werden kann. Ref. seinerseits hatte die Oper nur aus dem Clavierauszuge gekannt und hörte sie hier zum ersten Male. Wir halten die Jüdin für eine der bedeutendsten Compositionen neuerer dramatisch-musikalischer Kunst. Das Textbuch ist interessant und wirkungsreich zusammengestellt, auch unterscheidet es sich von andern Operndichtungen vortheilhaft dadurch, dass die Collisionen aus einem ästhetischen Organismus entwickelt werden. Die poetische Basis bildet jene Ausgeprägtheit des jüdischen Fanatismus, die uns aus Shakspeares Kaufmann von Venedig und Lessings Nathan bekannt ist. Die dichterische Tendenz der Jüdin dürfte zwischen Beiden in der Mitte liegen und zwar so, dass das allgemein humanistische Princip hier durch die Recha, das partikulär-jüdische durch den Eleazar veranschaulicht wird. Nichts destoweniger leidet der Text an manchen Mängeln, als deren wesentlichsten wir das unentschiedene und durchaus nicht motivirte Verhältniss der Recha zur Prinzessin Eudora bezeichnen wollen. Allerdings musste eine Aussöhnung zwischen Eudora und Recha in den Gang der Entwickelung hineingebracht werden. Zu diesem Zwecke war aber eine bedeutungsvollere Collision zwischen beiden nothwendig.

Verfolgen wir den Entwicklungsgang zugleich mit Rücksicht auf den musikalischen Werth und die Darstellung des Werkes. Der 1. Act ist theatralisch am reichsten ausgestattet, musikalisch aber von untergeordnetem Werthe. Am gelungensten erscheinen hier die Chöre und einzelne Partien in den Recitativen, während das einzige in sich abgerundete Solo, eine Serenade des Fürsten Leopold (Hr. Pfister) eine sehr unnatürliche Färbung hat. Die fast gänzlich misslungene Ausführung derselben schreiben wir auf Rechnung des Componisten, der überhaupt in der Rolle des Leopold den Fehler begangen hat, dieselbe ungesangmässig zu schreiben. Der zweite Act enthält sehr schöne musikalische Wirkungen. Das Duett zwischen Recha und Leopold bildet den musikalischen Glanzpunkt der Oper. Auch möchten wir uns mit dem Terzett zwischen Eudora (Frl. Tuczek), Leopold und Eleazar (Hr. Kraus) einverstanden erklären, wenn der Componist hier mehr durch contrapunctische Bewegungen als durch den Rhythmus die einzelnen Charactere zu zeichnen verstanden hätte. Wie schon an sich die declamatorische Seite der Musik bei Weitem die melodische übertrifft, so machen wir insbesondere diese Bemerkung an der Romanze der Recha. Der Gedanke an die Rückkehr des Geliebten: „Er kommt zurück" ist hier auf eine wahrhaft überraschende Weise zu einem declamatorischen Ausdruck der Freude und zugleich der Angst und des Schmerzes zugespitzt. Und doch müssen wir bekennen, dass Halevy, bei dem sichtlichen Streben declamatorisch zu wirken, die Declamation fein abzuschattiren, den Höhenpunkt seines Strebens nicht erreicht hat. Pauline Viardot ist wahrhaft gross und erfindungsreich, den Gedanken des Componisten nachzugeben. Wäre sie nicht die Repräsentantin der Recha, eine andere Künstlerin möchte schwerlich die Intentionen herausfinden. In dem der Romanze vorangehenden Recitativ, welches der Recha mit Gewalt die Erlaubniss zum mitternächtlichen Besuch abnöthigt, spricht sie: „Wohlan es sei." Später, nachdem Leopold erschienen: „Was zitterst du?" Endlich nachdem der Vater aufgetreten: „Wo eilt ihr hin?" fährt Recha entsetzt zusammen. In diesen und vielen andern declamatorischen Momenten hätte der Componist musikalisch mehr thun können. Die Grösse der Wirkung verdankt der Zuschauer hier ausschliesslich dem unvergleichlichen dramatischen Talent unserer grossen Künstlerin. An andern Orten ist der Componist glücklicher im Ausdruck der Declamation, er weiss ihr sogar eine frapante melodische Wendung zu geben, wie in den Worten des Terzetts: „Nicht er allein ist strafbar." Immer aber kommen wir auch in solchen Fällen, wenn wir von dem empfangenen Eindruck sprechen, auf die Genialität der darstellenden Künstlerin zurück. Die musikalische Bearbeitung des Terzetts ist sehr geschickt und phantasiereich in der Erfindung, unübertrefflich aber durch seine deklamatorische Pointen.

Je mehr der durch die Darstellung empfangene Eindruck von Neuem in uns lebendig wird, desto mehr will es uns scheinen, als beruhe der eigentliche Werth der Oper auf musikalisch-dramatischer Declamation. Hierbei aber hat der Componist das Wesen der Declamation, eines sehr wichtigen Theiles der dramatischen Kunst, sich nicht vollständig klar gemacht. Wir unterscheiden eine objective und eine subjective Declamation in der Poesie wie in der Musik. Insofern als der Musik weit mannigfaltigere Mittel zu deren Ausdruck gegeben sind, können die unterscheidenden Momente beider Seiten in ihr auch mehr hervortreten. Die objective Declamation wendet sich mit ihrer Wirkung an das allgemeine, aus dem Zusammenhange der Situation hervorgehende Bedürfniss musikalischer Befriedigung. Sie darf niemals einen

verfehlten Eindruck hervorbringen. Die subjective Declamation resultirt aus dem individuellen Pathos eines dramatischen Characters. Wenn in dem Finale des dritten Acts Recha, indem Fürst Leopold als Eudorens Gemahl begrüsst wird, unter die Menge mit den Worten stürzt: „Haltet ein, dies hohe Ehrenzeichen schmücke nimmer seine Brust!" so erwartet hier die allgemeine, durch die Situation bedingte Stimmung der Zuhörer, einen declamatorischen Effect, der aus der Sache selbst hervorgeht und auch von dem Componisten nicht verfehlt worden ist. Ihn im Ausdruck zu treffen ist für den darstellenden Künstler bei einiger Begabung nicht schwer. Das Duett zwischen Eudora und Recha im vierten Act führt uns die Verwicklung beider Charactere so vor, dass Recha das von Eudora erfahrene Urtheil der Richter bestätigt: „Ihr Urtheil ist gerecht und verdient meinen Dank." Hier kommt es darauf an zu wissen, ob Recha als solche das Urtheil gerecht findet. Die Declamation ist rein subjectiv. Noch subjectiver, in hohem Grade rhetorisch, erscheinen uns die Worte Eleazars im Duett des vierten Actes: „Dies ewige Geheimniss stirbt mit mir!" Für den musikalischen Ausdruck der ersten Stelle hat der Componist sehr viel, für den der letztern gar nichts gethan. Er ist nicht im Stande gewesen, sich hier aus der gewöhnlichen italienisirenden musikalischen Haltung des ganzen Duetts zu einem plötzlichen rhetorischen Schwunge emporzuheben. Wir könnten noch viele Einzelnheiten angehen, die mit mehr oder weniger Glück von dem Componisten aufgefasst worden sind.

Kehren wir indess wieder zum Finale des dritten Acts zurück, dessen letzte Verwickelungen sich zu einem Sextett, resp. Quartett mit Chor auseinanderbreiten. Der Cardinal Brogni, Hr. Bötticher, steht hier in der Mitte der Scene, und der Componist hat sichtlich darnach gestrebt, die Bedeutung dieser Rolle geltend zu machen. Es ist ihm aber durchaus misslungen. Der musikalische Theil des Charakters bewegt sich in einer viel zu tiefen Stimmlage, die selbst bei der günstigsten Disposition des Sängers ohne Wirkung bleiben muss. In dem ersten Duett des vierten Actes zwischen Eudora und Recha, das im Ganzen zu leichtfertig im Rhythmus gehalten ist, sich aber durch eine ungemein geistreiche Instrumentation auszeichnet — ein Gebiet, auf dem Halevy überhaupt mit vielem Talent arbeitet — kommt Eudora zum ersten Male zu einer musikalischen Bedeutung. Ihr Pathos ist das einer Prinzessin, einer vornehmen Dame, das dem tief innerlichen Wesen der Recha gegenüber sich eigentlich nur musikalisch zu entfalten hat. Frl. Tuczek ist, wie etwa als Königin in den Hugenotten, eine treffliche Repräsentantin dieser Rolle. Den Eleazar halten wir für die interessanteste Partie der Oper. Seine Arie: „Recha, als Gott Dich einst zur Tochter mir gegeben!" ist ein Meisterstück musikalisch-declamatorischer Arbeit. Der Chor, in der ganzen Oper sehr anziehend behandelt, greift hier in den Schluss des Monologs mit effectvoller Schönheit ein und rundet den an declamatorischen Glanzpunkten überreichen Act auf's Trefflichste ab. Hr. Kraus leistet in der Rolle alles Mögliche. Er ist in den Geist seiner Aufgabe eingedrungen, und wenn wir auch eine durchgehende Consequenz, wie sie nur dem Genie eigen ist, vermissen, können wir im Ganzen die entschiedenste Anerkennung ihm nicht versagen. Der fünfte Act möge uns ausschliesslich mit Pauline Viardot beschäftigen. Ein Marsch führt die Unglückliche zur Richtstätte. Der Oberrichter verkündet, dass Leopold durch einen Zeugen seiner Schuld entlastet sei. „Wer wagte es?" fragt Eleazar und Reche antwortet: „Ich!" In diesem Worte sehen wir den Glanzpunkt genialster Kunst. Recha hat mit dem Leben abgeschlossen. Sie stirbt in ihrem Glauben, als Jüdin, ihren Tod dennoch durch die christlichste Tugend, indem sie ihren Feinden vergieht, besiegelnd. Schon ist sie umgeben von dem Chore himmlicher Heerschaaren. Der Körper ist dahin, der Ausdruck jenes „Ich" trägt das Gepräge physischer Stumpfheit. Allein sie erwacht noch einmal. Der Engel Chor ruft sie ins Leben zurück. „Ach! mein Vater, ich zittre! ihre leisen Gebete sind mir so schauerlich." Diese Worte werden nicht gesungen, sondern gesprochen. Psychologisch wie ästhetisch unvergleichlich. Und nun noch eine Frage. Recha kann noch vom Tode errettet werden. „Mit Dir?" Eleazar: „Allein." Recha: „Allein?" Diese Frage hat einen ätherischen Klang. Sieht man, wie fein psychologisch diese Momente von der grossen Künstlerin motivirt werden, so bedarf es keines Weitern. Man kann vor Bewundrung nur — schweigen. Bei nächster Gelegenheit kommen wir auf die Execution im Ganzen und auf die Ausstattung der Oper zurück.

Dr. *L.*

Italienische Oper.

Am 13. Febr. kam der Barbier von Sevilla zur Aufführung. Wir erwähnen derselben nur eines Notturnos wegen, welches vom Sgr. Gerli, dem Kapellmeister der Oper, componirt, in den zweiten Act eingelegt wurde. Die Composition ist im italienischen Styl heutiger Zeit gearbeitet und erwarb sich einigen Beifall in dem spärlich versammelten Hause dadurch, dass Sgr. Labocetta, der schätzenswerthe Tenor der Oper, dieselbe auf dem Violoncell begleitete. Sgr. Labocetta ist ein ganz tüchtiger Cellospieler und verdiente durch seinen zarten Vortrag der Cantilene Anerkennung. Das Notturno war mit obligater Violoncellbegleitung eingerichtet. Sgra. Fodor sang dasselbe mit der ihr eigenen weichen und angenehmen Stimme.

d. R.

Correspondenz.

Dresden im Februar.

Zwar liebe ich in keiner Weise die Ragoûts mêlés; indess man muss ja im Leben wie in der Kunst so oft ein bedauernswürdiges Opfer der unausweichlichen Nothwendigkeit werden, und wer Jahre lang die kritische Feder geführt, sollte wohl an derlei bittere Nothwendigkeiten gewöhnt sein. Oder gehört etwa die gebotene Durchsicht so mancher musikalischen und anderweiten Literaturproducte, gehört der pflichtmässige Besuch so mancher Bühnendarstellungen, so mancher Concerte nicht zu den schweren Opfern? Wen das Geschick nur einige Erfahrung auf diesen Gebieten machen liess, der wird seufzend diese Frage bejahen. So will denn auch ich in diese Nothwendigkeit mich finden und fügen ohne Klagen und Murren, und bitte die freundlichen Leser, es für diesmal nachsichtig eben so zu machen. Bald wird es mir vergönnt sein, Ihnen einfache, gesundere Kost vorsetzen zu können, oder, um endlich aus dem breiten Gleichnisse zu kommen, bald werden sie von mir ordnungsmässige Berichte über hiesiges Musikleben und Treiben empfangen, während ich heute — um doch Etwas zu bieten — nur noch Aphorismen, Neuigkeiten in bunter Reihe geben kann, deren genauere Würdigung ich mir vorbehalte.

Unsere Oper hat seit Beginn dieses Jahres keine absonderliche Thätigkeit entwickelt. Neu waren die „Musketiere der Königin", welche hier keineswegs Furore, vielmehr schon bei der dritten Vorstellung ein ziemlich leeres Haus gemacht haben. Nur durch Vereinigung eines vollendeten Gesanges und Spieles vermögen sie sich bedeutenden Erfolg zu erringen. — Beides ward hier vielfach vermisst, also . . . . .

Das Wiederauftreten der Schröder-Devrient im neuen Engagement hatte die Räume des Hauses bei einer Vorstellung der Bellini'schen Oper: „die Montecchi und Capuletti", durchaus gefüllt. Die Oper hatte fast ein Jahr geruht; man war neugierig, die Künstlerin wieder zu sehen und zu hören, die — wie neu-

lich irgendwo Jemand allerdings etwas bitter bemerkte — nun wohl bald andere Parthien als den Romeo, „etwa Romeo's Vater", geben könnte. Und man muss gerecht sein. Die Künstlerin leistete im Gesang und Spiel des Anerkennenswerthen Vieles, ja alle Umstände berücksichtigt, Ausserordentliches, wenn auch ihr Spiel von Effecthascherei keinesweges — besonders im letzten Acte — freizusprechen war. Sie ward vier- oder fünfmal (ich pflege das nicht peinlich zu zählen, es giebt ja keinen oder doch nur selten einen Maassstab für die wirkliche Kunstleistung?) stürmisch gerufen. Wenn's nur lange dauert! — Frl. Thieln war als Giulietta vortrefflich; es ist das ihre beste Parthie, die zu so mancher andern derselben in merkwürdigem Missverhältnisse steht.

Weber's Freischütz hat auch bei uns am 26. Januar sein silbernes Jubiläum mit der 143sten Vorstellung gefeiert. Die Feier selbst war ziemlich mager, ein Prolog von Uffo Horn (warum denn nicht von Gutzkow, dem neuen Dramaturgen, oder von Th. Hell, dem Theatersecretair und langjährigen vertrauten Freunde des verewigten Meisters?), der viel beziehungsreicher hätte sein können — voilà tout!

Auch Gluck's Armide ist zweimal gegeben. — Wagener's Tannhäuser einmal, und dabei ward der Componist mehrmals wieder gerufen. Das ist eine auffallend wunderbare Erscheinung. Bekanntlich ist der Hervorruf des Dichters oder des Componisten, ausser etwa bei der ersten, höchstens vielleicht noch bei der zweiten Vorstellung in unserm lieben Deutschland, namentlich aber bei dem ziemlich kalten hiesigen Publicum so durchaus nicht Sitte, dass die stereotype Wiederholung dieses Factums gerade bei dieser Oper als eine höchst bemerkenswerthe Anomalie erscheint, für deren Erklärung sich ein weites Feld der mannichfachsten Conjecturen bietet. Ich will keine machen! —

Was uns etwa an Novitäten erwartet, das mögen die Götter wissen. Gluck's Iphigenia in Aulis soll in Scene gehen, dem Vernehmen nach von Richard Wagner in der Instrumentation vervollständigt (?) und mit einem angeblich neuen Schlusse versehen, der soviel bisher davon verlautet, bei den früheren Berliner Aufführungen schon angewendet ist. Man kann das ganze Unternehmen wenn nicht für einen Missgriff, doch für ein sehr prekäres halten.

Im künftigen Monat erwarten uns einige Gastspiele: Frl. Zerr von Wien, Frau Rudersdorff-Küchenmeister von Breslau und noch ein Paar Sängerinnen, auch ein Tenorist für erste Spielparthien. Nun, wir können das Alles brauchen, denn die Lücken im Personal sind gross und vielleicht deshalb das Repertoir ein so wunderliches, principloses! Doch davon ein andermal. —

An Concerten hatten wir ein Abonnementsconcert (unter Hiller's tüchtiger Leitung) das fünfte dieses Winters, sehr spärlich besucht, so dass dieses anerkennens- und dankenswerthe Unternehmen an der Apathie unsers guten Publicums (und an den hohen Preisen) schon im zweiten Jahre seines Bestehens wieder zu scheitern scheint. Zwei Quartettacademien, von unserm wackern Lipinski im Verein mit F. A. Kummer, Müller und Dominik veranstaltet, boten reichen Genuss, und es werden deren hoffentlich noch einige folgen.

Im Theater hörten wir einen Oboevirtuosen, Herrn Lavigne aus Paris, der wegen seiner Fertigkeit, der Solidität seines Spiels und seines tiefempfundenen schönen Vortrags wohlverdienten Beifall fand. Der Ton seines Instruments (er hat es nach Böhm'schen Principien construirt) lässt indess zu wünschen; er ist dünn, schalmeyartig, näselnd, wenn auch keineswegs unangenehm, und das fiel hier um so mehr auf, als wir an den wunderbar schönen, vollen Oboeton unsers Carl Kummer gewöhnt sind. — Noch sandte uns Paris einen Virtuosen auf der Posaune, einen gebornen Sachsen: Herrn Moritz Nabich, der sich ebenfalls im Theater hören liess, und durch seinen vollendet schönen, weichen und doch markigen Ton, seine sehr bedeutende Fertigkeit und seinen wohldurchdachten, Kraft und Zartheit einigenden Vortrag mit Recht den Beifall der Zuhörer gewann. Vorzugsweise ist die vollendete Reinheit und Sicherheit seiner Intonation, sein Piano und sein ausgezeichneter Triller, wie die Weichheit seines Vortrags der Cantilenen hervorzuheben.

Alexander Dreyschock, „der Pianist mit den beiden rechten Händen", der in Dresden noch nie öffentlich gespielt, vermochte seinen Vorsatz, ein grosses Concert mit Unterstützung der Kapelle zu geben, nicht zur Ausführung zu bringen. Der frische, kernig-gesunde, aller Schmeichelei und Kriecherei abholde, naturwüchsige Virtuose hatte vielleicht dies oder das versehen, etwa keine Empfehlungen mitgebracht, nicht in musikalischen Thee's sich hören lassen, oder — was weiss ich! Genug, er brachte das Concert nicht zu Stande, gab aber dafür zwei erträglich besuchte Soiréen, in denen er den ihm vorausgegangenen Ruf auf das Glänzendste bewährte.

Auch Frl. Bruns, die bekannte blinde Sängerin, trat in einem von ihr veranstalteten geistlichen Concert auf. Ihr Leiden erweckt Mitleiden, und entwaffnet die strenge Kritik.

In dem am Aschermittwoch hier im Theater stattfindenden Armenconcert soll dem Vernehmen nach Trahn's neue Composition: „Der Gott und die Bajadere" zur Aufführung kommen, und für das grosse Palmsonntagsconcert ist vorläufig Beethoven's grosse Messe (in D) und die neueste Symphonie bestimmt. Jedenfalls eine colossale Bestimmung.

Mögen Sie und Ihre freundlichen Leser mit diesen Aphorismen für diesmal sich genügen lassen. Nächstens ein ausgeführterer Bericht.

Dr. *J. S.*

Feuilleton.

Berlin. Ausser dem berühmten Pianisten Alex. Dreyschock, den wir morgen Gelegenheit haben werden zu bewundern, ist auch Herr Schad aus Paris hier anwesend und werden wir hoffentlich ebenfalls das gerühmte Pianoforte-Spiel desselben kennen lernen. Ausser diesen Künstlern ist noch ein ausgezeichneter Harfen-Virtuos Hr. Concertmeister Peratti aus Stockholm anwesend; auch er beabsichtigt Concerte zu geben. Den Reigen hier anwesender Kunst-Celebritäten schliesst Hr. Dr. Rob. Schumann nebst Frau (geb. Clara Wieck). Er selbst wird die Aufführung seines Oratoriums „das Paradies und die Peri" leiten. Für künstlerische Genüsse ist mithin vorläufig gesorgt.

— Der kleine Clavier-Virtuose Papendyk hat nun Berlin verlassen, um zuförderst in Hamburg wieder als Concertgeber aufzutreten und dann die bedeutendsten nordischen Städte Deutschlands zu besuchen. — Er hat während seines hiesigen Aufenthaltes nicht nur die Ehre gehabt, sich bei Hofe vor Sr. Maj. dem Könige (seinem Allerhöchsten Protector) hören zu lassen, sondern sich auch in einem öffentlichen Concert Anerkennung und Beifall des Publicums erworben; auch hat er seine Zeit dazu benutzt, unter geschickter Hand sein Repertoir um einige seinen Kräften entsprechende Stücke zu vermehren. — Nach Beendigung seiner Reise im Herbst, wird er wiederum zu uns zurückkehren und zwar nicht um ferner Concerte zu geben, sondern durch ein mehrjähriges bedeutendes Stipendium, das ihm durch die Gnade Sr. Majestät des Königs zu Theil geworden, unterstützt, seine fernere künstlerische Laufbahn zu verfolgen und sich vollkommen auszubilden. Der als tüchtiger Clavierlehrer bekannte Carl Voss wird zunächst den Unterricht des Knaben übernehmen. Wir wünschen dem talentvollen Knaben zu seiner weiteren Reise alles Glück und die Theilnahme, welche seine Leistungen verdienen.

— Im Privat-Theater Urania beginnen Proben und grosse aussergewöhnliche Vorbereitungen zu der binnen Kurzem Statt findenden Aufführung der zweiactigen Oper: „Sara" vom Capellmeister Telle. Frl. Gerber wird die Titelrolle geben. Das Orchester wird verstärkt und die Ausstattung der Oper soll pompös werden.

— Zu Madame Viardot, dem Sterne unserer Opernsaison, äusserte eine hochstehende Dame: „Vous anobilissez la scène Madame!"

— Der treffliche Violoncellist Carl Schubert, Solo-Virtuos des Kaisers von Russland, wurde von der Hamburger Philharmonischen Comité zu ihrem 2ten Concerte eingeladen, und trifft bei seiner Hinreise den 20. Februar in Berlin ein.

Düsseldorf. Der talentvolle rheinische Schriftsteller Wilhelm von Waldbrühl hat einen neuen Text zu Mozarts Oper Idomeneus gemacht. Das Stück führt den Titel „Der Hof zu Melun" die Bearbeitung wird für eine ansprechende gehalten und den Bühnenverwaltungen Gelegenheit gegeben, den Kunstfreunden einen neuen Kunstgenuss in Mozart'scher Musik vorzuführen. Dem Dichter dafür den aufrichtigsten Dank. Dem Vernehmen nach wird diese Bearbeitung in Düsseldorf zunächst über die Bühne gehen.

Königsberg. Der hiesige Verein für Beschaffung billiger Lebensmittel und Holz, an dessen Spitze die ersten Männer der Provinz stehen, eröffnet einen Cyclus von 4 Abonnements-Vorstellungen im Theater wozu Herr Director Woltersdorf mit bekannter Humanität äusserst billige Bedingungen gestellt. Die Vorstellungen bestehen in 1) „Der schwarze Domino von Auber". 2) „Liebestrank von Donizetti, dazu das Lustspiel: Alles durch die Frauen." 3) in dem Trauerspiel „Struensee". 4) in der neuen Oper „Martin der Küffner und seine Gesellen" von Krug. — (Vielleicht von Dilettanten dargestellt? Denn sonst könnte ja der Theaterdirector auf eigene Hand nicht die mildthätigen Vorstellungen geben.)

Tilsit. Frl. L. B. Christiani wird auf ihrer Durchreise nach Petersburg auch hier auftreten. (Auftreten kann man so eigentlich nicht sagen; ein Cellist setzt sich) Wir lesen in der Tilsiter Zeitung, dass diese Künstlerin nach dem Urtheil vieler Blätter mit einem Schlik, Bernhard Romberg, Kraft, Knoop und Dotzauer dreist in die Schranken treten kann, ja sie wird manche schon überflügelt haben. — (In die Schranken kann Mlle. C. nur mit B. Romberg treten, wenn sie siegen will, da der ein stiller Mann geworden. Die Tilsiter Ztg. scheint einen gediegenen musikalischen Feuilletonisten zu haben!!!)

Riga. Frl. von Marra wird bei ihrer Rückkehr aus Petersburg hier gastiren. —

Hamburg. Der Musikalien-Verleger Julius Schuberth hat vom König von Dänemark für Ueberreichung eines Prachtwerks seines Verlags und in Anerkennung seiner Verdienste um Kunst und Wissenschaft (?) eine kostbare goldene Uhr, Chronometer mit Kette, von einem sehr schmeichelhaften Cabinetschreiben begleitet, erhalten. *H. C.*

Schwerin. Frl. Kirchberger hat sich schnell die Gunst unseres Publicums erworben. In ihrer letzten Vorstellung (in Belisar) machte die talentvolle und stimmbegabte Sängerin Furore, gleichfalls gefiel Frl. Limbach in der Darstellung des Fidelio. Im Concertsaale liess sich der Violoncellist Prell aus Hannover und der Pianist Stademund von hier hören.

Güstrow (Mecklenburg). Das Schweriner freimüthige Abendblatt bringt folgende Notiz: „Wie kommen wir zu einem guten Organisten?" — Das ist die Frage. Wir Güstrower sind aber nicht wenig bescheiden in unsern Ansprüchen, denn wir wollen einen guten Menschen, einen tüchtigen Clavierspieler, einen ausgezeichneten Gesanglehrer, einen guten Contrapunctisten gegen wenig Gehalt, aber gute Behandlung, indess wird das Letzte nicht garantirt.

Neu-Strelitz. In einem in dieser Zeitung enthaltenen Correspondenz-Artikel aus Breslau findet sich die Notiz, dass Dr. Kahlert die Partitur von Cherubini's Ouvertüre zu Anacreon aus Wien mitgebracht habe und die Aufführung dieses Tonwerks — wahrscheinlich die erste in Deutschland — in Breslau zu erwarten stehe. Hiergegen ist berichtigend zu bemerken, dass diese Ouvertüre in Neustrelitz von der Hofcapelle in Concerten seit langen Jahren vielfach aufgeführt und von dem Publicum stets mit dem lautesten Beifall begrüsst wurde. Der Königl. Preuss. Kammermusiker und Posaunenvirtuose, Hr. Belcke, wird sich vielleicht erinnern, dass in einem vor ungefähr 6 bis 8 Jahren von ihm im Schauspielhause gegebenen Concerte diese Ouvertüre neben derjenigen zur Vestalin zur vollsten Anerkennung kam.

Zu verwundern ist, dass dieses ausgezeichnete Werk des herrlichen Tondichters in den Symphonie-Soiréen der Königl. Kapelle bisher noch nicht zur Aufführung gelangte, ja, wie es scheint, in Berlin überall noch nicht gekannt ist. Vielleicht fördern diese Worte die Bekanntschaft. *C. v. O.*

Leipzig, den 5. d. M. 15tes Abonnement Concert, welches eine neue Symphonie nach Manuscript von Pape aus Bremen unter Direction des Componisten brachte. Die Composition verdiente sich Anerkennung. Frl. Schloss sang Scene und Arie aus Faust von Spohr unter stürmischem Applaus. Concertmeister David spielte zum Schluss des ersten Theils ein neues Concert von de Bériot, und im zweiten seine beliebten Variationen über ein russisches Thema. Der treffliche Künstler erntete reichen Beifall.

Der zweite Theil wurde durch Beethovens Ouvert. zu Leonore (No. 2.) eröffnet. Unser beliebter Sänger Hr. Behr sang die Arie aus Figaro; Non più andrai mit eben so viel Ausdruck als Beifall. Zum Schluss sang Frl. Schloss noch einige Lieder von Lindblad mit Clarinette-Begleitung. Herr Musikdirector Gade dirigirte.

Lennep. Mehrere Bergische Gesangsvereine haben sich vereinigt am 1. März ein grosses Männergesangfest in unserer Stadt zu feiern, und unter anderm Mendelsohns Composition „An die Künstler" und Rietzens Dithyrambe aufzuführen. Als Fest-Local wird ein grosses Zelt gebaut, welches die hinreichenden Räume zur Bewirthung der Gäste, wie zu den musikalischen Aufführungen enthalten wird.

Kassel, am 29 v. M. III. Abonnement-Concert brachte Jubel Ouvertüre von Weber, 3te Symphonie von Spohr und die Arie: „Ah perfido" von Beethoven, gesungen von Frl. Burchard, welche diese schwierige Aufgabe sehr befriedigend löste. Ausser diesem wurden noch 2 Gesänge mit Pftebegl. „das Auge der Liebe" von Reisiger und „der Soldat" von Tiehsen, von Hr. Krieg vorgetragen mit grossem Beifall aufgenommen. Herr Knoop spielte Concertino über schwedische Nationallieder für Violoncelle von Romberg und zeichnete sich durch Sauberkeit und Präcision im Vortrag aus. Auch die Hrn. Bossenberger und Peters führten ein Concertino für 2 Ventil-Trompeten von Eckersberg beifällig aus.

Pesth. Das deutsche Theater ist in der Nacht vom 1. zum 2. ein Raub der Flammen geworden. Ein Heizungsapparat soll die Schuld tragen. Hr. Forst, Director des Theaters hat in Folge dessen seiner Gesellschaft kündigen müssen. (Die Flammen hätten ein Paar Monat warten können.)

Wien. Meyerbeer's Feldlager wird unter dem Namen „Vielka" in Scene gehen. (Unter den Namen Jenny Lind wäre noch besser.)

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Notiz.

Der heutigen Nummer liegt unser Verlags-Catalog betreffs der Prämien-Auswahl für die geehrten Abonnenten bei. Berlin, den 17. Februar 1847. ***Ed. Bote & G. Bock.***

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Duvivier, A., Agnes-Polka.
Gungl, Josef, Wiener Sperl-Lustklänge. Walzer. op. 60.
— Grazien-Polka. op. 61.
— Elite-Quadrille. op. 62.
*Löschhorn, A., Idylle. Pièce caractèristique. op. 15.
*— Romance. op. 16.
*Loewe, A., Zigeuner-Sonate. op. 107.
*Mayer, C., Air varié sur un thême original. op. 96.
*— Etude mélancolique. op. 97.
*Ries, H., Minnelieder von W. Taubert f. Viol. u. Pfte. übertragen. Cah. 1. 2.
Sokolski, A., Introd. de l'opéra: Lucrezia Borgia de Donizetti. Traduction.
— Fantaisie sur des motifs de l'opéra: Lucrezia Borgia de Donizetti.
*Vieuxtemps, H., 6 Morceaux de Salon p. Viol. et Pfte. op. 22. No. 2: Air varié.
Vogt, J. G., Invitation à la Polka. 2 Morceaux de Salon. op. 1.
Voss, Ch., Regards d'amour. Mélodie. op. 76.
— Grand Fantaisie sur „Belisario" et „Elisire d'amore". op. 77.
Willmers, R., 2 Etudes de Concert p. Pfte. à 4 ms., arr. p. Mockwitz. op. 28. No. 1. La Pompa di Festa. No. 2. La Danza delle Bacchanti.

B. Gesangmusik.

*Härtel, A., 4 Basslieder. op. 5.
*Hensel, Fanny, (geb. Mendelssohn-Bartholdy), Gartenlieder. 6 Gesänge f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. 1. Heft. op. 3.
*Petschke, H. T., 6 Lieder u. Gesänge f. 4stimm. Männerchor. op. 11.
*Richter, E., 6 Lieder f. Männerstimmen mit und ohne Begleitung des Pfte. op. 30.
*Taubert, W., der Blaubart. Ein Märchen von Tieck. Vollst. Clav.-Ausz. op. 64.
*Tiehsen, O., 7 Gedichte aus d. Kindergarten von Löwenstein. op. 27.

C. Instrumentalmusik.

Gungl, Josef, Wiener-Sperl-Lustklänge. Walzer f. Orchester. op. 60.
— Grazien-Polka. op. 61. u. Elite-Quadrille. op. 62. für Orchester.
*Molique, B., Sechstes Quartett für 2 Viol., Viola u. Violoncelle. op. 28.
Ries, H., siehe oben: Pianoforte-Musik.
Sammlung von Märschen f. Militair-Musik in Partitur. a) für Infanterie: No. 8. Gungl, An Schleswig-Holstein. op. 59. b) für Cavallerie: No. 8. Tutsch, Geschwindmarsch.
Vieuxtemps, H., siehe oben: Pianoforte-Musik.

Anhang.

Meyerbeer, G., Portrait, chin. u. weiss, von Kriehuber.

Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 8. | Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. | 24. Februar 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / **Halbjährlich 3 Thlr.** } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr. / **Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr.** } ohne Prämie

Zur Beachtung für unsere Leser.

Die Beschützung des literarischen Eigenthums macht auch bei uns Fortschritte. Seit einigen Jahren giebt Hr. Karl Gaillard hier eine musikalische Zeitung unter dem Titel: „Berliner musikalische Zeitung" heraus. Seit dem 1. Jun. d. J. erscheint nun hier eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel: „neue Berliner Musikzeitung". Da dieser Titel offenbar zu Verwechselungen Anlass giebt, so wandte sich der Redacteur der erstgedachten Zeitschrift, wegen Beeinträchtigung seines Eigenthums, an den Ober-Präsidenten v. Meding mit der Bitte, dem Herausgeber der neuen Zeitung die Wahl eines andern Titels aufzugeben. In dem von dem Ober-Präsidenten unterm 8. d. M. erlassenen Bescheide heisst es, dass nach einem Erlass des Ministers des Innern dem Beschwerdeführer kein Recht zustände, gegen die Concessionirung einer zweiten musikalischen Zeitung für Berlin unter ähnlichem Titel, als die von ihm herausgegebene Zeitung, Beschwerde zu erheben. Dagegen wäre von Sr. Excell. angeordnet worden, dass der Herausgeber der neuen musikalischen Zeitung, „der ihm ertheilten Concession gemäss," seine Zeitschrift „neue musikalische Zeitung für Berlin" nennen solle, wodurch sie sich von der (Gaillard'schen) Berliner musikalischen Zeitung „mehr als gegenwärtig und anscheinend genügend" unterscheiden würde.*)

*) Wir entnehmen diesen uns sehr nah betreffenden Artikel den hiesigen Zeitungen und glauben uns um so mehr ein Verdienst durch die Verfolgung dieser Angelegenheit erworben zu haben, als diese Entscheidung des Herrn Ministers des Innern für die Folge einen Präcedenzfall bilden wird. — „Neue Berliner Musikzeitung" und „Berliner musikalische Zeitung" sind zwei Titel, die sehr leicht zu Verwechselungen, uns zum Schaden, Anlass geben können, um so mehr als Musikalische Zeitung in der Regel in „Musik. Zeitung" abgekürzt wird. Jeder wird aber wissen, wie viel Zeit, Arbeit und Geld (für Inserate, Probenummern u. s. w.) dazu gehört, um ein Journal-Unternehmen in Ruf zu bringen. Wer sich also einen, einem bekannten Journale gleichlautenden Titel anmaasst, will da ernten, wo Andere gesäet haben. In Frankreich, wo allerdings das Zeitungswesen auf andern Grundlagen beruht, trifft den, der sich einen solchen, ein anderes Unternehmen beeinträchtigenden Journaltitel anmaasst, nicht nur eine ansehnliche Geldstrafe, sondern auch noch die Verpflichtung eines ansehnlichen Schadenersatzes für den Beschädigten.

(Abdruck aus der Berliner Musikalischen Zeitung.)

Die Redaction der „neuen musikalischen Zeitung für Berlin" würde die vorstehende Anmerkung mit Stillschweigen übergehen, wenn ihr nicht darin Absichten bei der Wahl ihres Titels untergeschoben wären, die sie durch eine einfache Darlegung der Facta von sich ablehnen wird. Es musste von vornherein der Redaction da-

ran gelegen sein, ihr neu begründetes Blatt, von dem bereits bestehenden möglichst genau zu unterscheiden, sie wählte demnach, mit reiflicher Ueberlegung das Beiwort Neue und statt „Musikalische Zeitung" Musik-Zeitung, welche beide Unterscheidungen, sowohl auf dem Kopftitel der Gaillardschen als unserer Zeitung abgedruckt stehen, also nicht wohl verwechselt werden können. Insofern kann von einem gleichlautenden Titel nicht wohl die Rede sein, höchstens wäre der Ausdruck ähnlich lautend zur Stelle. So zerfällt denn auch die Anspielung auf französische Rechtszustände in Nichts, da keine Absicht vorliegt, ein bereits bestehendes Unternehmen in seinen Rechten zu kränken. Die Redaction beabsichtigt keine weitere Concurrenz, als die einem jeden andern musikalischen Journal gleichfalls erlaubte: durch Originalbeiträge, Correspondenzen, reiche Mannigfaltigkeit der Kritik und ein möglichst interessantes Feuilleton sich eine geachtete Stellung in der musikalischen Literatur zu erwerben.

Die Redaction.

Der Ueberfluss harmonischer Figuration bei neueren Componisten.

(Schluss.)

Wenn es nun wahr ist, dass die charactervolle auf interessanter Harmonieführung begründete Melodie in der Tonkunst das Ziel ist, wonach man streben muss, so ist nicht allein die auf blosser Harmonieführung mit Verleugnung der Melodie basirte Schreibweise, sondern auch die, worin die harmonische Figurirung die Hauptrolle spielt, einseitig, mangelhaft, arm, ohne Character, nicht als ob darum jene Schreibweise, die man ehedem galanten Styl nannte und welche blos in der Auffindung einer leidlichen Melodie, namentlich in ihrem freieren Schwunge mit überschwenglichen Vorhalts- und Durchgangstönen stark gewürzt besteht — als ob diese Schreibweise, sage ich, ihr besonders vorzuziehen sei, wiewohl sich hierin noch eher die Individualität des Tonkünstlers zeigen kann, wie man in Werken, welche für Virtuosenleistungen, für Tanz und Marsch geschrieben sind, sehen kann. An sich mag das für mancherlei Zwecke gar wohl ausreichend gefunden werden. Auch verdient Erwägung, dass nicht in jedem Augenblicke das Alleräusserste zu leisten ist — nicht immer ergeht das Weltgericht über uns, etwas Ungeheures geschieht nicht alltäglich. Dennoch habe ich in dieser Schrift nicht das ganz Gewöhnliche vor Augen und eben der Uebelstand, von dem sie redet, findet sich gar zu sehr heut zu Tage in vieler, der meisten Componisten Werken, ohne dass wie gesagt, Mancher und auch Kritiker grade anzugeben verstehen, worin eine gewisse Leere der Arbeit und ihr nüchternes alltägliches Ansehen zu finden sei. Es ist gesagt worden und mag hier noch einmal wiederholt werden, dass nur die zu grosse Häufung der harmonischen Figuration bedenklich sei, während oben behauptet wurde, dass sie allerdings eines von den vielen Mitteln der Tonkunst ist, in Tönen zu denken und empfinden. Denn finden wir eine blosse Zusammensetzung von harmonischen Massen für die Länge schon leer und nichtssagend, wie viel mehr die der Ausdehnung an Zeit und Ort bedürfende Figurirung dieser Massen, in welcher sich die Gedanken noch allmählicher und schwerfälliger aneinanderreihen, als in der nicht figurirten Accordenreihe?

Es ist also hiermit erwiesen, dass die zu häufige Anwendung der harmonischen Figuration Nüchternheit, Trokkenheit, Dürftigkeit und Gespreiztheit in die Composition hineinbringt. Wenden wir uns nun zu der Betrachtung, warum sie sich grade in den Werken der neueren Componisten mehr antrifft, als bei früheren.

Wie sich in jeder Kunst zu andern Zeiten gewisse Richtungen geltend gemacht haben, so lassen sich diese ja auch in der Tonkunst unzweideutig nachweisen. Wie die Einzelnen anders empfinden, wie bei dem Einen die Verstandesthätigkeit, bei dem Andern die Gefühlsrichtung überwiegend vorwaltet, so ist in dem einen Künstler mehr Reflection, bei dem andern mehr Unmittelbarkeit zu erkennen. Findet dieser Wechsel in den Künstlern insbesondere Statt, so auch allgemein mehr oder weniger in den Epochen der Kunstgeschichte. In der einen erkennen wir mehr vorherrschend die verstandesmässige Reflection, in der andern offenbart sich ein unmittelbarer Einfluss der Gemüthsbewegung auf die Kunstwerke. Erst der Verein dieser geistigen Thätigkeiten mag, wie oben erwähnt und sich aus der Erfahrung an den Werken aller Jahrhunderte bethätigt, zum höchsten Standpunkt in der Kunst führen. Für jene Abstractionen haben wir auf dem Gebiete der Tonkunst als ihre Offenbarungen die Harmonie und zwar mehr auf der Seite der Verstandesfunctionen und die Melodie mehr auf der Seite des Gemüthes wahrgenommen. Wenn also schon bei einem Theile der Componisten das harmonische Element, bei dem andern das melodische vorwaltend ist — dort eine massenhafte Aneinanderfügung von Harmonie mit weniger frei entfalteter Melodie, hier eine luftige allen Ernst und alle Tiefe der Harmonie verleugnende Führung der Melodie — so ist auch in den besondern Schulen, bei den besondern Nationen, in besondern Zeitperioden und auch in unseren Tagen eine gewisse herrschende Richtung nicht zu verkennen. Man strebt jetzt im Allgemeinen nach Klangfülle, nach üppigem Getön, nach harmonischen Massen. Die Melodie versteckt sich hinter der überwiegenden harmonischen Begleitung, man ist mit einer beschränkten Anlage der Melodie um so mehr zufrieden, als sie der üppigeren harmonischen Ausmalung dann einen weiteren Spielraum verstattet. Und diese Richtung der Musik verdankt man dem Einflusse des Pianofortes, welches durch eminente Ausbildung seiner Technik, wie derjenigen der Spieler Klangfülle liebt und lieben lehrt. Dies Instrument ist in neuster Zeit für die Herstellung und den möglichsten Wiedergewinn der Orchestermassen auf ihm stellvertretend geworden. Die Uebertragung alles dessen, was für jene Zwecke gedacht ist, hat man übernommen und Orchestration genannt. Aber der Einfluss solchen Verfahrens hat nun auch auf die nur für dies Instrument bestimmten Compositionen in so weit zurückgewirkt, dass diese einer Umschreibung für Massen ähneln. Der Stimmenführung, als solcher, wird wenig Raum gegeben, wenn nur vor Allem eine umfassende, gespreizte, übereinander losstürzende Masse von Tönen, eine Manier, welche man die Pianofortemanier nennen könnte, da ist. Ich will nichts sagen, wenn man, wie in dem sehr überschätzten und beliebten Etüdenwesen, rein technische Zwecke verfolgt, wiewohl man das Handwerksmässige, sitzt es einmal in den Fingern, nicht so leicht wieder los wird. Aber auch diejenigen Werke des Pianofortes, welche auf Kunstwerth Anspruch machen — wie anders sind sie, als in der melodischen Epoche eines Clementi, Dussek, Hummel, Weber; Beethovens zu geschwei-

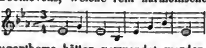
gen? Will Jemand so recht verstehen, welche nichtssagende Manier von Composition ich hier im Auge habe, so nehme er die meisten Werke eines Czerny und seiner Richtung zur Hand, namentlich seine weitverbreiteten Etüden oder auch die (freilich schon veralteten) Variationen-Werke eines Gelineck u. A., dergleichen wird er leider fast in allen neueren Clavierwerken, selbst auch bei den ersten Meistern des Pianos, Henselt, Thalberg, Rosenhain, Prudent (par exellence) ja auch Mendelssohn, natürlich in möglichster Erweiterung genug wiederfinden, wie dies im dritten Theil der Compositionslehre von Marx mit Beispielen aus ihnen belegt ist. Freilich wird man entgegnen: das sind Werke *rein technischer Art*. Dies zugegeben, was für die eben genannten Componisten wohl keine besondere Schmeichelei wäre und was sie sich verbitten möchten: Nun haben aber einmal die jungen Componisten die Technik in der Hand, sie können ihrer nicht wieder los werden, sie gerathen in diese Manier, denn die Manier kommt ja aus der *manus* heraus. Und nun, welch einen Einfluss übt das Clavierspiel und seine Kunstgriffe selbst auch auf den, der Manier verschmäht, wie viel mehr auf den, der auf jener eben bezeichneten Stufe steht, in all ihrem der Kunst gewidmeten Tichten und Trachten! Denn es ist ja wohl hinlänglich bekannt, dass das Allerweltsinstrument von hohem Einfluss auf die Ausbildung eines Jeden ist, so dass Viele nicht anders *denken*, musikalisch, versteht sich, als mit Hülfe desselben, so wie an ihm und neben ihm. Das nenn' ich wahrhaft: „*Kunstgriffe!*“ Wollte man ein modernes Clavierstück, da das Umschreiben doch einmal Mode ist, für Orchester umschreiben, was für eine Leere und Nichtigkeit würde man zu sehen bekommen! Diese gespreizten Läufe würden im Orchester den Tonlagen der Instrumente, wie ihrem Umfange nach in die einfachen Accordtöne zurückgeschrieben werden müssen und so erhielte man natürlich die Harmonie in ihrer Nüchternheit und Blösse wieder. Aber die Claviermanier ist so sehr von der, höheren Intentionen gewidmeten, Kunstform abgewichen, dass ich es in Zweifel ziehen möchte, ob irgend einer der Clavierheroen oder Claviertitanen, diese jetzt beliebten Worte zu gebrauchen, ein erträgliches Quartett oder eine Symphonie, oder gar ein Gesangswerk, überhaupt etwas Sinnvolles, zu Wege bringen würde, als nur das Pelotonfeuer, das Raketenwerk der harmonischen Figuration, was ja auf jede Melodie passt, ja um so mehr sich einzwängen lässt, je dürftiger, und je weniger modulatorischer Art diese ist, wie die der italienischen Oper, vorausgesetzt, dass er sich der Composition befleissigte. Die Tonleiter, besonders die chromatische, welche auf jede Accordwendung, auf jede Ausweichung, kurz auf Alles passt, überhaupt das Passagenwerk gehört ebensowohl einer nun schon verflossenen Periode der Virtuosität an. Gott sei Dank! Ihrer sind wir doch jetzt schon mehr ledig. Daher die Werke jener Zeit, in welcher die Virtuosität nur aus Passagenwerk bestand, wie mit einem Zauberschlage aus dem Gebrauch gekommen sind. *Es ist die Aufgabe unserer Zeit, nun auch zu erkennen, welche Gedankenarmuth sich gleichermaassen hinter der harmonischen Figuration verstecke*, dass dieselbe, wie auch das laufende Feuer der Passagen zwar die Technik wohl befördere, diese aber nur Mittel, nicht Endzweck der Kunst sei. Auf allen Gebieten der Instrumentalmusik, namentlich auf dem des Pianofortes, hat die Technik an und für sich nun Triumphe genug und übergenug, jedenfalls höhere, als ihr gebühren, gefeiert. Es ist endlich Zeit, zu erkennen, dass die Kunst nicht Kunststück sei, dass die Finger nicht den Geist tödten sollen, sondern der Geist die Finger regiere: überhaupt, dass wenn der seelischen Kunst die Seele, die melodische in ihrer Schöne, entrissen wird, ihr nichts übrig bleibt, als die klingende Schelle. Viele haben das schon herausgefühlt; es ist aber Aufgabe der Kritik, so wie der Lehre, zu erkennen, worin der so oft den modernen Componisten vorgeworfene *Nihilismus* bestehe.

Einseitig wäre es nun, wenn diese Zeilen in der Art falsch verstanden würden, als verwürfen sie mit einem Schlage die der Kunst nothwendigen und historisch gerechtfertigten Mittel der harmonischen Figuration wie überhaupt der Technik. Ich denke darüber im Verlauf dieses Aufsatzes hinlänglich mich ausgelassen zu haben. Gegen *absolute* Gesetze in der Kunst habe ich mich an andern Orten häufig und genügend erklärt. Daher die Berufung etwaniger Gegenfüssler auf *einige Werke der Meister*, in denen sich harmonische Figurationen finden, zu spät käme. Ich muss indessen bekennen, dass sich dennoch in denselben nicht das prometheische Feuer der Erfindung wieder finden lässt, das den Componisten erster Grösse sonst eignet. Wenn Seb. Bach z. B. im wohltemperirten Clavier in der G-dur Fuge uns ein Thema entwickelt,



rein aus der harmonischen Figuration entstanden, so fehlt der ganzen Arbeit jener melodische Schwung, welcher ohnehin in dieser Gattung, und vor Allem in den Werken dieses Meisters gefunden wird. Wir treffen in dieser Fuge eine fortlaufende Häufung harmonischer Sequenz, diese allerdings meisterhaft, wie es eben ein S. Bach vermag, an — dennoch aber grade nicht nachahmungswürdig. Beiläufig bemerkt, nähert sie sich der moderneren Claviercomposition gerade durch ihre harmonische Figuration und wird daher von den Spielern eher beliebt als andere Fugen. Ueberhaupt stellt sich der Uebelstand der harmonischen Figuration in Fugenarbeiten am naktesten heraus. Sie sollen ja grade *melodischer Art* sein und das *in allen* Stimmen und am allerwenigsten bestehen in figurirten Accordreihen. Sehr schwer erhebt sich eine Arbeit solcher Art zu einer angemessenen Höhe, wie z. B. jene: „und Finsterniss bedeckt das Erdreich und Dunkel die Völker“ in Mendelssohn's Paulus. Sehr glücklich verdecken aber hier die glänzend contrapunktirenden Violinen das sich in accordischen Reihen stetig aussprechende und wiederholende Thema:

Die Schwäche der harmonischen Figuration, nämlich das Accordmässige (in einer Fuge allerdings eine Schwäche) wiederholt sich nun in *allen Wiederschlägen* des Thema's, wie z. B. wenn die vier ersten Takte der heroischen Symphonie Beethovens, welche rein harmonischer Art sind,



zu einem Fugenthema hätten verwendet werden sollen, da sie schon in der Nachahmung sich immerfort als breit und gedehnt gebehrden? Denn selbst als blosse Nachahmung ist die harmonische Figurirung gespreizt; wenn aber ein Beethoven sich ihrer einmal bedient, so ist es sein Genius, der ihr dennoch den Stempel *seiner* Grösse aufzudrücken vermag!

In Meisterwerken Uebelstände, die leicht Nachahmer finden, aufzudecken, ist nicht Naseweisheit; eine Erfahrung darob zu begründen, Pflicht der Kritik so wie der Kunstlehre. Eine blos schimpfende Kritik ist schimpflich; dagegen wohlgemeinte Belehrung — beherzigungswerth. Und so maasse ich mir nicht an, Meisterwerke anzufechten, vielmehr denke ich ihnen nach in ihrer Kraft und Schöne.

Beide aber lassen sich wie Alles in der Welt nur dem Entgegengesetzten gegenüber auffassen, wie Gott dem Teufel entgegen, so diese der Schwäche und Hässlichkeit gegenüber. Wollen wir nun ein Bewusstsein darüber haben, so müssen wir auch das der Schwäche oder des Mangels haben, wenigstens doch den Anfang und Grund der Schwäche, der hätte mit ihr in's Grosse wachsen können, wenn nicht eine gewaltig schaffende Kraft vorhanden gewesen wäre, wie eben bei den Meistern. Solche Kraft ist aber mit dem Jünger der Kunst nicht alsogleich vorhanden — Grund genug, ihn heranzubilden in der besten Kritik auch über die bewährtesten Meister! Denn ist der Kunstjünger auch nicht grade ein privilegirter Kritiker, wovon, ohne dass sich künstlerische Handhabung damit verbindet, eben nicht gar viel zu halten ist, so muss er in dem Maasse, als er schöpferisch auftreten will, auch von Anfang an kritisiren, er muss sich und seine Zeit, jedem gewesenen Meister und jedem Zeit-Abschnitt gegenüber zu erkennen suchen und nicht allein das, er muss jedes Kunstmittel mit seiner Wirkung und Bedeutung nach seinem Zwecke abwägen, wie also auch das der harmonischen Figuration. Ganz gewiss kommen die wenigsten der neuesten Claviercomponisten darüber zum Bewusstsein, wie sie mit ihren Leistungen beweisen. So sehr ich also das Ungenügende meiner Entwickelung anerkenne, so habe ich dennoch das lohnende Gefühl, ihnen Stoff zum Nachdenken über diesen Gegenstand gegeben zu haben. Denen aber, welche die Kritik in diesen Blättern handhaben, erspare ich sicher manche Mühe, indem sie sich, was die Besprechung des Hauptstoffes in den neuesten Werken anlangt, auf mich berufen können und müssen.

Fl. Geyer.

Berlin.

Kammermusik.

Die Herren Kammermusiker Birnbach, Gährich, Gebr. Espenhahn, und A. Schulz hatten am 21. Febr. im Stöckerschen Saale eine musikalische Matinée veranstaltet, in welcher Mozart's Trio (Es-dur) für Pianoforte Clarinette und Viola, Beethoven's A-dur-Sonate für Pianoforte und Violoncelle und Haydn's C-dur Quartett (Op. 76. No. 3.) ausgeführt wurden. Das ehrenwerthe Streben der genannten Herren ist neulich schon in diesen Blättern gewürdigt worden. Es handelt sich hier vorzugsweise um die Beurtheilung executiver Kräfte. Und man kann nicht leugnen, dass auch diesmal die Tüchtigkeit derselben, namentlich in Haydn's Quartett, sich durchaus erwies. Erreichen die Ausführungen dieses jüngern Quartettvereins auch noch nicht die höchste Stufe der Vollendung: er ist sicher auf dem Wege dahin, und sein Streben verdient allgemeine Anerkennung. *d. R.*

Am 22. Febr. beschlossen die Herren Steifensand und Gbr. Stahlknecht ihre Trio-Soiréen für die gegenwärtige Saison. Ausser dem herrlichen D-dur-Trio von Beethoven wurde ein D-dur-Trio (Op. 14) von Onslow und ein G-moll-Trio von Chopin gespielt. Letzteres liess für unser Ohr viel zu wünschen. Wir meinen nicht die Ausführung, gegen die gar nichts zu sagen ist. Die Künstler krönten den Schluss der genussreichen Abende überhaupt durch ein exactes und ineinandergreifendes Spiel, einige zu schnelle Bewegungen im Tempo abgerechnet. Das Chopin'sche Trio ist eine mittelmässige Arbeit, in der wir einen hohen Grad von Gedankenarmuth wahrnehmen. Die beiden ersten Sätze sind in der Anlage wie in der Ausführung dürftig und bieten nichts mehr als einige elegische Cadenzen, mit frappirenden Coloraturen für das Pianoforte durchwebt. Keine Thematisirung, kaum ein in sich abgeschlossenes Thema. Durch den letzten Satz schimmert ein leicht rhythmisirter Gedanke hindurch, der sich indess mehr zu einer Verarbeitung für ein Clavierconcert geeignet hätte. So schätzenswerth Chopin in vielen seiner Claviercompositionen ist, so wenig erscheint er uns in dem vorliegenden Werke als durchgebildeter Künstler. Dessenungeachtet sind wir unsern Executanten für diese Arbeit dankbar. Sie liefert einen Beitrag zu dem Kunstsinne heutiger Zeit. Das Onslow'sche Trio ist ungleich werthvoller. Wir scheiden von unseren schätzenswerthen Spielern mit Dank und auf freudiges Wiedersehen in der nächstfolgenden Saison. *Dr. L.*

Concerte.

Die Singacademie brachte am 17. Febr. in dem vierten Abonnements-Concerte ein neues Werk zur Aufführung: Paradies und Peri von Robert Schumann. Der Componist hat als solcher wie als musikalischer Schriftsteller einen bedeutenden Ruf. Er wird sogar als der Begründer einer romantisch-deutschen Schule in der Musikwelt bezeichnet, und verdient sein Werk schon deshalb die Aufmerksamkeit der musikalischen Kritik. Eine nähere musikalische Beurtheilung des Werkes behalten wir uns vor, indem ein einmaliges Hören nicht hinreicht, die Licht- und Schattenseiten desselben herauszustellen. Man muss dabei auf principielle Kunstfragen zurückgehen und von ästhetisch-musikalischem Gesichtspunkte zunächst die Form und dann den musikalischen Werth derselben beleuchten. Die Composition kann weder ein Oratorium noch ein Cantate genannt werden. Der weltlichen Cantate nähert sie sich am meisten und doch ist das romantisch-beschreibende Element in derselben so überwiegend, dass auch diese Bezeichnung den Character nicht bestimmt genug angeben würde. Das Recitativ spielt eine bevorzugte Rolle, und fragt es sich, ob dadurch dem Totaleindruck und der concentrischen Haltung des Ganzen nicht ein wesentlicher Nachtheil erwachse. Der Componist mochte durch die überwältigende Romantik der Poesie des Thom. More, dem das Textbuch entlehnt ist, zu sehr von dem besonnenen Wege der Reflection, die ein jedes Kunstwerk voraussetzt, abgelenkt worden sein. Doch darüber, wie über den musikalischen Theil später weitläufig. Haben wir die Ausführung im Auge, so beklagen wir zunächst dass der Componist, der selbst die Aufführung leitete, viel zu wenig Dirigent ist, um für den Werth seines Werkes den vortheilhaftesten Eindruck zu erzielen. Ausserdem lag die mangelhafte Ausführung an mancherlei anderweitigen Uebelständen. Die Singacademie steht gegenwärtig auf einer Stufe musikalischer Kunst-Institute, die so Manches zu wünschen übrig lässt. Die Solopartien, grossentheils durch Mitglieder der Singacademie vertreten, wurden durchaus mangelhaft ausgeführt, und dürfen wir vorläufig den Werth von Paradies und Peri so hoch anschlagen, dass ihm eine glücklichere Execution zu wünschen gewesen wäre. *d. R.*

Unter den Celebritäten des heutigen Pianospieles zu stehen um seine Stelle zu behaupten, kann nur denen gelingen, die mit ihrer ganzen geistigen und leiblichen Totalität sich der Musik zum Opfer bringen und mit Entsagung der meisten anderen Seiten künstlerischen und wissenschaftlichen Lebens in ihrer Aufgabe gänzlich aufgehen. Zu solchen eminenten Virtuosen, wie wir sie in Liszt, Thalberg, Litolff besitzen, müssen wir nun auch noch Dreyschock zählen, der vor unserem in solchen Dingen als competent in Deutschland bekannten Publicum sein Meisterstück am Donnerstag den 18. Februar ablegte. Wenn wir den Virtuosen,

vor etwa einem Decennium als Gesellen der Virtuosität hörten, stehen wir nicht an ihn jetzt als Meister derselben zu begrüssen, ja wir stellen ihm, ohne darum ein Wie und Wohin angeben zu wollen und zu können, bei seinem gediegenen Fleisse noch eine Zukunft in Aussicht, die ihm, wie es in der Freimaurerei zu geschehen pflegt, zu höheren Graden, als die der blossen Meisterschaft, wir meinen die Grossmeisterschaft, verhelfen dürfte. Denn was ihn uns, bei den strengen Anforderungen, die wir dem hochfahrenden modernen Pianospiel stellen, besonders werth macht, ist sein richtiges Streben, die ungeheueren Combinationen der umfassendsten Mechanik auf bessere Formen anzuwenden und die jetzt ganz zerfahrene Liederlichkeit der neuromantischen Schule wieder einzufangen und zu gemessenen Bewegungen zu zwingen. Wir können dem Virtuosen, dessen Thun wir nicht ohne Theilnahme jetzt und künftig betrachten werden, zu diesem männlichen Entschluss nur Glück wünschen und ihm sagen, dass er mit seiner Concertsonate in D-moll, ein ungleich gehaltreicheres Werk geschaffen hat, als sein College Thalberg in seinem ähnlichen Opus.

Sein Präludium nebst Fuge ist ehrenwerth in der Arbeit, ohne eben originell zu sein. Seine beiden Rhapsodieen und das morceau concertant: l'inquiètude, erquickten durch zarte, sinnige Wendungen, die sich mit graziösen Fiorituren mischten und seine Variation über god save the queen war wohl das chef d'oevre Alles dessen, was eine menschliche linke Hand bis heute geleistet hat. Die ferneren Concerte werden uns Gelegenheit geben, für die Folge in diesem Kunstblatt eine entsprechende Charakteristik des grossen Pianisten zu schreiben. Bis jetzt begnüge man sich mit diesem Schattenriss.

Herr Concertmeister Ries leitete mit Sorgfalt und Liebe die Aufführung zweier Ouvertüren von Cherubini und Tomascheck, wie den höchst trefflichen, gewaltigen Vortrag des Concertstückes von Weber, das der Concertgeber mit der ganzen Romantik dieser Compositionsgattung aufgefasst hatte. Die Herren Kraus und Monari unterstützten ihn durch ihre Gesangstalente. *E. K.*

Am 21. Februar veranstaltete Fräul. Bertha Bruns, Concert-Sängerin aus Lübeck, eine Matinée im Saale der Singakademie, die ausschliesslich der Ausführung geistlicher Musik gewidmet war. Die Concertgeberin, eines der schönsten Sinne, des Augenlichtes beraubt, von der Natur mit einer wohllautenden Stimme begabt, nahm die Theilnahme des zahlreich anwesenden Publicums, nicht nur ihres herben Schicksals wegen, sondern auch durch ihre höchst schätzenswerthe Leistungen selbst, in hohem Grade in Anspruch. Sie trug mehrere Arien, als: „Nun beut die Flur", aus der Schöpfung von Haydn, ferner die mit obligater Violinbegleitung aus Bach's Passionsmusik, so wie zwei Arien aus Paulus von Mendelssohn, mit vollkommen reiner Intonation, künstlerischer Sicherheit und einem wohlthuenden Anhauch echt religiöser Empfindung, überhaupt gediegen vor und erwarb sich in Folge dessen mit Recht die allgemeinste Anerkennung. Durch Mitglieder der Singakademie (die unter Leitung der Directoren des Institutes zwei Choräle, einen Chor aus Paulus und einen von Rungenhagen sehr ausdrucksvoll komponirten „Agnus Dei" ausführten), so wie durch Frau Professor Hensel, die Herren Frank, Ganz und Eckert hatte Fräul. Bruns bereitwilligst Unterstützung gefunden. Erstere begleitete die Concertgeberin am Flügel, Eckert die Bach'sche Arie auf der Violine, Franck und Ganz spielten die A-dur-Sonate von Beethoven für Piano and Cello und zwar, mit Ausnahme des ersten Satzes, der von Seiten des Pianisten mitunter die gehörige Ruhe vermissen liess, lobenswerth. *J. W.*

Sonntag, den 21. Februar. Matinée des Klaviervirtuosen Hrn. Brogi, im Saale des Hrn. Kisting. Wenn jetzt ein junger Virtuos die Neigung des Publicums gewinnen will, so muss er entweder eine ausserordentliche Beherrschung der Technik oder Geist und Persönlichkeit besitzen; im ersten Fall erhält er die Bewunderung seiner Kunststücke, im zweiten wird man den Künstler schätzen und lieben. Der junge Hr. Brogi hat für sein Alter eine bedeutende Fertigkeit erlangt, die sich gewiss noch höher steigern kann: allein was nützt dies der Kunst und dem Publicum? Wenn es dem Spieler nur vor Anstrengung heiss und nicht warm im Herzen wird, wenn man nur den Techniker und nicht den Künstler sieht, dem es um den Gedanken Ernst ist, so muss man die Geduld bewundern, welche vier lange Stücke „Ouvertüre zu Wilhelm Tell, Phantasie aus Norma von Liszt etc." anzuhören vermag, und den Künstler bedauern, der seine Jugend für das Phantom eitler Kunstfertigkeit geopfert hat. Wenn Hr. Brogi wirklich musikalische Kraft besitzt, so schlummert sie noch, und es ist Zeit, dass er sie wecke. Die Monotonie des Klavierspiels wurde zweimal unterbrochen durch ein Duo von Franchomm für Cello und Pianoforte von einem Dilettanten (Hr. Dr. Bruns) rein und angenehm vorgetragen, und durch ein Gesangsquartett von G. Vierling „des Sonntags am Rhein" von Reinick. Die Composition ist voll ursprünglicher Frische des Geistes, sie trifft die heitere und naturfromme Stimmung des Gedichtes, und erhebt sich von der allgemeinen Empfindung zum treffenden Ausdruck des Besondern, man hört den Jubel im Schifflein, die andächtige Prozession, man sieht lebendige Gestalten und die Burg, die ernst in all die Herrlichkeit herniederschaut. — Eine kleine aber auserlesene Zuhörerschaft war zugegen, und bewunderte auch den Flügel, der sich im Concert des Hrn. Dreyschock so ausserordentlich bewährt hatte. *d. R.*

Correspondenz.

Wien, am 14. Februar 1847.

Die Kälte des heurigen Winters überschreitet bei uns schon derzeit alle Grenzen der Humanität und des Anstandes; das fühlt der Orgler auf der Gasse, wie der Virtuose im Concertsaale; alles Kunstleben droht bei solch einer Minus-Temperatur zu erstarren und zu erfrieren, und deshalb schon sollte die Natur, im Interesse ihrer Stiefschwester der Kunst, die Milde in ihrem Character mehr vorherrschen lassen. Seit 14 Tagen sind die öffentlichen Concertsäle geschlossen und bald werden unsere Virtuosen das gegen sie sonst so artige Wien als den todten See, als das versunkene Sodom und Gomorrha des guten Geschmacks fliehen und verketzern. Vierzehn Tage der Wintersaison in Wien ohne Concert verleben zu müssen, wer hätte das vor einigen Jahren noch sich zu ahnen getraut, doch es ist Wahrheit, factische, lautere Wahrheit!

Nur drei Concerten haben wir seit dem letzten Berichte beigewohnt, davon war das erste am 24. v. M. abgehaltene, jenes dritte und letzte Concert unsers kleinen Wundermädchens Wilhelmine Neruda; diese 7jährige Künstlerin führt den Bogen mit einer Gewandtheit, mit einer Sicherheit, wie ihn nur wenige Violinvirtuosen zu behandeln verstehen, dabei ist aber diese technische Fertigkeit durchaus nicht als alleinige Marke anzusehen, welche unsere Bewunderung auf sich zieht, denn das eigentliche Kunstmoment dieses Mädchens liegt in der tiefen, geistdurchdrungenen Auffassung, die ihre Leistungen adelt; verdecken wir uns das Auge, und wir meinen einen Künstler von reifer, kunstdurchglühten Bildung vor uns zu haben, und doch haben wir es hier

nur mit einem Kinde zu thun; ihre Intonation ist rein, ihre Fertigkeit staunenswerth, ihre Conception höchst intelligent und richtig.

Als zweite Concertspende gab Hr. Berwald, Königl. Schwedischer Musikdirector, am 26. Januar d. J. eine Academie im Theater an der Wien, wobei uns von seiner Composition fünf Piecen geboten wurden: „Erinnerung an die norwegischen Alpen“; „Elfentanz“; „Gesang der Pilger am heiligen Grabe“, und ein zweiter Männerchor; endlich ein „ländliches Verlobungsfest in Schweden“. Alle diese Compositionen zeigen von einem tüchtigen Meister, dem nichts mangelt als eine wärmere Fantasie, mehr poetischer Zündstoff, der das einmal Erfasste in der hellflammenden Glut zum Gusse fertig machen muss; er ist ein Componist der deutschen Schule, aber das Eis Nordlands giebt der Kunst wie der Wissenschaft eine uns fremdartigere Färbung; die ansprechendste Piece war der Elfentanz.

Am 31. des vorigen Monats endlich veranstaltete M. G. Saphir eine sehr stark besuchte Wohlthätigkeits-Academie im Theater an der Wien, wobei neben der kleinen Neruda und Hrn. Staudigl auch wie in den beiden früher genannten Concerten Frl. Lind mitwirkte. Haben wir früher von der eisigen, alles erstarren machenden Kälte der Natur im Allgemeinen und unseres Publicums gegen Virtuosen im Besonderen Erwähnung gethan, so müssen wir hier sogleich zufolge der alten Grund- und Haupt-Norm: Les extremes se touchent den streng kontradiktorischen Widerspruch anführen, wenn der Name Lind von der Concert- oder Theaterannonce aus unser Publicum electrisirt. Was sind in solchen Momenten, wo Lind eine Bravourarie von der Bühne herabflötet, die Delphine des Arion oder die Stiere des Orpheus gegen den Beifallsorkan unserer Lind-Enthusiasten! Alt und Jung, Bürgermeister und Büttel, die Damen der Halle und des Salons, alles schliesst sich diesem Mirinden-Corps an; Lind ist die Hauptfigur in der Geschichte unserer Tage. Zweimal sang sie auch in Hofconcerten, am 2ten bei der Frau Erzherzogin Sophie und am 8ten d. M. bei der regierenden Kaiserin; von der Bühne herab jedoch sahen wir sie nur als Marie und Amina in der Regimentstochter und Nachtwandlerin, welche letztere Parthie mir neben ihrem Vortrag der schwedischen Lieder als ihre vorzüglichste Leistung gilt. Als Vielka werden wir sie am 18. d. M. zum ersten Male hören; bei uns ist dieses „Feldlager in Schlesien“ in „Vielka“ umgetauft worden; ob polizeiliche Vorsichten (?) der Censur oder speculative Geheimnisse der Direction hierzu die Veranlassung gegeben haben, ist noch unenthüllt; Meyerbeer hat mit dieser Oper und ihrer Aufführung noch immer seine arge Noth und mit ihm wieder Pokorny. Am 25. Januar gab der hiesige Männergesangsverein dem grossen Meister zu Ehren eine besondere Production. Man ist in der gespanntesten Erwartung auf jenes sein neuestes Opus; die Eintrittskarten zur ersten Vorstellung werden jetzt schon an die Pränumeranten ausgegeben, denn die Theaterkasse ist für diesen Abend gänzlich geschlossen.

Unser Hofoperntheater brachte im Verlaufe dieses Monats nur ältere Piecen mit theilweise veränderter Besetzung auf das Repertoir so z. B. „Lucrezia Borgia“ wobei Herr Ander die Parthie des Gennaro übernommen hatte, und dieselbe auch, insofern es ihm seine Mittel erlaubten, glücklich durchführte. In der Operette „die Blutrache“ von Proch betrat Frl. Diem, die in früheren Jahren sich als Harfenvirtuosin in einigen Concerten mit wenig Glück versuchte, zum ersten Mahle die Bühne, es blieb aber zweifelhaft, ob sie im Concertsaale mit der Harfe oder im Opernhause mit ihrem Mezzosopran einen glücklichern Wurf wagen könne. Hr. Erl gab die Parthie des Stradella an Hrn. Ander, und übernahm dafür die Rolle des Banditen, sein Gesang darin war vorzüglich, seine mimische Darstellung aber hinkte wie gewöhnlich mit dem hölzernen Stelzfusse einher, ein höchst drolliger Bandit!

Als Tagesneuigkeiten giebt es wenig zu berichten. Frl. Lind hat mit London noch nicht abgeschlossen, man weiss daher nicht, wie lange sie sich hier noch aufhalten dürfte, denn wenn der Londoner Contract nicht zu Stande kommt, reist sie nach Italien. Staudigl jedoch soll für den kommenden Herbst schon von Lumlei gewonnen sein; mit seinem Abgange würde die letzte Stütze Pokorny's zusammenbrechen.

Dr. M.

St. Petersburg den 1. Februar 1847.

Sie beehren mich mit dem Vertrauen, mich zum Mitarbeiter Ihrer musikal. Zeitschrift aufzufordern und verlangen von mir Berichte über das Petersburger Musikleben „in strenger Unpartheilichkeit und Schärfe — denn nur so könnten sie Ihrer Kunstabsicht wahrhaft nützen“ — abzufassen. Zu Ihrem Mitarbeiter bekenne ich mich gern; was aber die Berichte anbelangt, so scheint für den in Petersburg lebenden Künstler die Erstattung derselben bedenklich. Bedenklich, weil man hier wenig an öffentliche Besprechungen der Art gewöhnt ist und entgegengesetzte Ansichten leicht als Persönlichkeiten angesehen und in diesem Sinne ausgebeutet werden, auch wohl, weil oft musikalische Ereignisse, der daran theilnehmenden dilettirenden Notabilitäten wegen, eine offene Beurtheilung entweder höchst unbequem, ja vielleicht unschicklich erscheinen lassen. Ich will unter den Uebeln das kleinere wählen und versuchen, den so oft vorkommenden unvollständigen und eigennützigen Nachrichten über Petersburgs gesellschaftlichen Musikzustand durch Uneingeweihte vorzubeugen. Dem Fremden erscheint hier Dergleichen meist im rosigen Lichte und besässe er auch einen besonderen Scharfblick, er könnte doch nur in vielen wichtigen Fällen auf Treu und Glauben ihm Erzähltes wiedererzählen. Zu einem richtigen Urtheile gehört hier jahrelange Beobachtung. Kann ich gleich nicht überall den Schleier lüften, so wird wenigstens das von mir Mitgetheilte keine absichtliche Entstellung enthalten. Warum sind nicht schon früher eine Menge irrthümlicher Auffassungen einer Widerlegung werth gehalten worden; die Sache ist doch — sollte ich meinen — nicht zu unwichtig? — Ich kann nicht glauben, dass in einer, von jeder politischen Verdächtigung freien Angelegenheit, eine offene Verständigung unstatthaft wäre. Aber vielleicht war es dem localen Interesse der dabei Betheiligten erspriesslicher, eine nähere Beleuchtung zu vermeiden. Mit diesem Geheimthun mag dem Vortheile Einzelner gedient sein; doch dem Wesen und Zwecke der Kunst ist Oeffentlichkeit eine nothwendige Bedingung des Bestehens. Ueber diese Erklärung sehe ich schon viele meiner Herren Collegen die Achseln zucken; das soll mich jedoch nicht abschreken: der Künstler ist der Kunst wegen, nicht die Kunst des Künstlers wegen vorhanden. Das ist meine Ueberzeugung. Ist diese richtig, so übernimmt der Tonkünstler in seiner öffentlichen Berufsthätigkeit auch die Verpflichtung, entweder selbst von seiner Kunstgesinnung Rechenschaft abzulegen, oder sich das Urtheil Anderer gefallen zu lassen. Ist's doch hier z. B. Gesetz, dass jeder Privatlehrer ein wissenschaftliches Examen zu bestehen hat, eh' er zu der Berechtigung gelangt, unterrichten zu dürfen. Der Musikunterricht, einflussreich wie irgend einer, wenn es sich darum handelt den Seelenkräften eine edle Richtung zu geben, ist keiner anderen Controlle als der öffentlichen Meinung unterworfen; wie soll sich aber diese gerecht erweisen, wenn ihr nicht die Kritik von sachkundigen Leuten zu Hülfe kommt? — Musiker besonders, sollten deshalb einer aufrichtigen Kritik das Wort reden. Denn bei dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit, die im Gebiete der Tonkunst nach verschiedenen Richtungen hin möglich sind, ist es von grösster Wichtigkeit für sie, die Klarheit des Selbstbewusstseins zu erstreben und schwerlich ist das zu erreichen, wenn die Wirkung desselben in Bezug auf Andere unausgesprochen bleibt. Ob behagliches Geniessen

und rein sinnlicher Erguss, ob rastloses geistiges Vordringen in der Tonkunst den Musiker zum Anführer oder Gefährten einer über gebildete Völker verbreiteten Genossenschaft macht, immer wird er, geistig oder materiell, lebendigen Verkehr in seiner Richtung nach Kräften fördern müssen, will er nicht ein leeres Blatt in der selbsterwählten Sphäre sein. Und doch giebt es Leute genug, die so engbrüstig sind, dass ihnen jedes Urtheil das nicht Lob athmet einen Krampfhusten von Schmähungen auf die Kritik verursacht! Die vornehme Geringschätzung, mit welcher solche Engherzigkeit die Meinung Andersdenkender ignorirt oder verdammt, ist immer entweder ein Zeichen einer sich in ohnmächtigem Groll geberdenden Selbstüberschätzung oder einer Gesinnung, die die Kunst eben nur, weil sie ernährt, in der Welt glaubt. — Hiermit sind die Grundzüge der Ansichten, welche meine Mittheilungen bestimmen sollen, gegeben. Dem Guten, wo es nach meiner Einsicht irgend wahrnehmbar, werde ich meine vollste Aufmerksamkeit widmen. Da, wo mein Lob gefordert, meine Anerkennung also nur bedingungsweise stattfinden kann und ich durch meinen Tadel harte Maassregeln zu befürchten hätte, werde ich entweder ganz schweigen, oder mich mit Anführung der nackten Thatsache begnügen. Vielleicht werden meine Berichte unter solchen Umständen an Monotonie zu leiden haben; da jedoch den Musikfreunden und Kunstverwandten in Deutschland hauptsächlich daran gelegen sein muss, mit den hier stattfindenden musikal. Ereignissen bekannt zu werden, so wird man hoffentlich auch diese aufrichtige Vorbemerkung nicht missbilligend aufnehmen. Besser so, als eine Familienpolitik (par excellence) in der Kunst befolgen. Damit will ich namentlich Alles bezeichnet haben, was seit geraumer Zeit in dem musikal. Anzeiger des Herrn Julius Schubert in Hamburg über Petersburg mitgetheilt wurde. Die hier lebenden Brüder (Carl und Ludwig) des Herrn Schubert sind, ersterer ein so trefflicher Violoncellspieler und guter Musiker, der andere ein so tüchtiger Componist und Musikdirigent, dass ihren Verdiensten mit dieser Erklärung kein Abbruch geschehen konnte noch beabsichtigt wurde; aber in allen Dingen thut das rechte Maass gut. Ich verstecke mich nicht hinter Anonymität. Jeder, dem daran liegt, kann meinen Namen bei der Redaction d. Bl. erfragen. —

(Schluss folgt.)

Feuilleton.

Berlin. Herr Clápius, ein bewährter und tüchtiger Musiker, wird am 1. April die Musik-Direction des Königstädtischen Theaters übernehmen; leider wird Preciosa, von C. M. v. Weber, noch vor dessen Antritt in Scene gehen.

— Konradin Kreuzer arbeitet an der Vollendung einer grossen Oper: „Konradin von Schwaben" zu der von Gaseck den Text geliefert hat.

— Walter von Goethe hat seine umfangreiche Partitur der Oper „König Enzio" vollendet.

— Herr Dr. Schumann wird auf vieles Verlangen, gewiss zur grossen Freude aller Musikfreunde, sein „Paradies und die Peri" noch einmal in der Singakademie zu einem wohlthätigen Zweck aufführen.

Hector Berlioz ist durch unsere Stadt gereist, ohne sich lange Ruhe zu gönnen. Er geht nach Petersburg, um dort mehrere seiner Compositionen zur Aufführung zu bringen

Leipzig. Besondern Genuss gewährte das 17. Abonnements-Concert unter Gades Leitung, in welchem eine Auswahl von Compositionen der Meister des vorigen Jahrhunderts gegeben wurde.

— Im achten Concert der Euterpe kam A. Conradi's Symphonie, A-moll zur Aufführung. „Sie gefiel im Ganzen sehr; nicht Reminiscenzen, aber die Schreibart erinnert an Spohr und Mendelssohn." Den zweiten Theil des Concerts eröffnete eine Ouvertüre von einem jungen Leipziger Componisten Rudolph Beyer.

Leipzig (Privatmitth.). Das sechzehnte Abonnement-Concert im Gewandhause wurde mit Beethovens Ouvertüre zu Leonore (No. 3.) eröffnet. Die Ausführung war ganz vortrefflich, nur fiel uns auf, dass am Schluss bei dem Einsatz der Geigen, nur zwei spielten, während die Andern erst beim *f* eintraten. Es soll dies zwar von dem Componisten vorgeschrieben sein, doch scheint mir die Wirkung vortheilhafter, wenn sämmtliche Geigen p. einsetzten und durch ein crescendo sich zum forte steigern. Die Ouvertüre wurde da capo verlangt und gespielt. Frl. Schloss sang aus dem Freischütz die Cavatine: „Wie nahte mir der Schlummer." Sie ist eine ausgezeichnete Concertsängerin und erwarb sich rauschenden Beifall. Frl. Vogel, welche aus Spohrs Zemire und Azor eine Cavatine sang, ist zwar noch Anfängerin, verspricht aber sehr Gutes. Hr. Concertmeister Moritz Ganz aus Berlin spielte ein Concert und Variationen seiner Composition auf dem Cello. Die Letzteren namentlich fanden allgemeinen Beifall. Mendelssohns Symphonie (No. 3.) wurde meisterhaft ausgeführt und zwar nahm der Componist durchschnittlich ein schnelleres Tempo als es in Berlin zu geschehen pflegt. — Die zweite Quartettunterhaltung am 14. Februar brachte Mozarts F-dur Quartett, ein Quintett von Onslow (A-moll) und das Septuor von Beethoven. Es wirkten darin die Herren David, Klengel, Gade, Landgraf, Inten, Pohle, Temmler und der Concertmeister Ganz aus Berlin. Est ist unglaublich, mit welchem Enthusiasmus derartige Musik hier aufgenommen wird. Damen in grosser Anzahl finden sich bei diesen Concerten unter den Zuhörern.

Dresden. Am 17. Februar fand im Theater ein Concert für die Armen statt, in welchem Mozart's C-dur-Symphonie, E. Frank's Clavierconcert und Trahn's Mahadöh zur Aufführung gebracht wurden. Unser Orchester ist wie bekannt ausgezeichnet und bethätigte sich als solches auch an diesem Abend. Ueber Trahn's Mahadöh werden später noch nähere Berichte einlaufen, wie über das ganze Concert. Einstweilen sei bemerkt, dass die Composition des Mahadöh, eigenthümlich durch ihre Form, in der hiesigen Künstlerwelt allgemeines Interesse erregte.

Kassel. Spohr hat ein neues Violin-Concert vollendet, das von Musikkennern ausserordentlich gerühmt wird. Neben den ungewöhnlichsten Schwierigkeiten enthält es einen solchen frischen Melodien-Reichthum und pikante Formen, dass man sich nicht genug verwundern kann, wie in einem so hohen Alter diese Ideen sich noch vorfinden.

Aachen. Belsazar von Haendel wird unter Leitung des Herrn Kapellmeister von Turanyi, unter Mitwirkung der vorzüglichsten musikalischen Kräfte unserer Stadt, zum Besten der Armen zur Aufführung kommen.

München. Der Hofmusik-Intendant Frhr. v. Poyssl ist zum Oberstkämmerer und an dessen Stelle der bisherige zweite Ceremonienmeister Graf Pocci zum Hofmusik-Intendant ernannt worden.

Wien, vom 19. Februar. Endlich ging Meyerbeer's „Vielka" in Scene. Der Erfolg war ein ungeheurer, selbst alle Erwartungen überragender. Nie ist etwas Ähnliches gehört worden. Man streitet noch, welchem Acte man den Vorzug geben soll. Das Theater war von 3 Uhr an gleich einer Festung belagert. Sperrsitze gingen bis auf 80 Fl.; Logen bis auf 300 Fl. Es war trotz dem kein Platz zu haben. Die Executirung war vortrefflich. Der Hof applaudirte enthusiastisch. Der greise Erzherzog Karl, der tief ergriffen war, warf den ersten Lorbeerkranz aus seiner Loge.

In Wien ist auf Jenny Lind vom Medailleur Radnizky eine Denkmünze im Auftrage des Theaterdirectors Pokorny geprägt; auf der Averseite ist das sehr ähnliche Portrait der Künstlerin, auf der Reversseite ein auf Lorbeeren stehender Schwan und ein Stern mit der Umschrift: „nescit occasum" angebracht. Es läuft eine Adresse zur Unterschrift um, mit der die Medaille übergeben werden soll; es drängt sich Alles heran, um mit unsterblich zu werden.

In Wien bieten die Concerts spirituels den Freunden der classischen Musik abermals die erfreulichsten Kunstgenüsse. Im ersten Concert, das der Hofopern-Capellmeister, Otto Nicolai, zu dirigiren übernommen, hörten wir eine Symphonie von J. Haydn, das Clavier-Concert in C-moll von Mozart und Beethovens Musik zu Egmont mit Mosengeils poetischer Erläuterung.

In Nürnberg sind Halevy's Musquetiere der Königin ohne günstigen Erfolg aufgeführt worden. Auch in Leipzig haben sie, so sehr auch die Leistungen der Darsteller sind anerkannt worden, sich keinen Erfolg errungen.

In Hamburg ward am 6. Februar das 67. philharmonische Privat-Concert oder das erste diesjährige unter Leitung Friedr. Wilh. Grunds gegeben. Es kamen eine neue Concert-Ouvertüre von Spohr, ein Adagio für das Violoncell von Mozart, Recitativ und Arie für Sopran aus Haendels Oper: Roland, instrumentirt von Meyerbeer, Concertino für die Violine von Peter Moralt, Concert für das Fortepiano, G-moll, von Mendelssohn-Bartholdy und v. Beethovens B-dur Symphonie zur Ausführung. In der „neuen Concert-Ouvertüre" Spohrs findet der H. C. Corresp., den Hauptcharakterzug des Componisten wieder —, „von Wehmuth umschleierte Sehnsucht, die vergeblich durch Nacht zum Licht hinarbeitet, ohne den Gegenstand zu erreichen, ein fortwährend elegisches Wogen, das mitunter an monotone Weichlichkeit gränzt, aber doch durchgehends durch einen gewissen Adel getragen wird."

Paris. Die Tenoristen Duprey von der grossen und Roger von der komischen Oper, haben deutsch gelernt und beabsichtigen, Gastrollen in Deutschland zu geben. Duprey sang bereits die grosse Oster-Scene der Jüdin in deutscher Sprache, und Roger sang ebenfalls deutsch die Arien Hüons und Adolars in Oberon und Euryanthe. In der italienischen Oper zu Paris werden „zwei Foscari" mit fortwährendem Beifall gegeben. Zur Season in London hat Verdi eine neue Oper, deren Gegenstand — Schillers Räuber sind, geschrieben, so dass wir Carl Moor bald in Rinaldini's Sprache hören werden.

Conradin Kreutzer schreibt die Musik zu einem Schauspiel „Urwassi" welches Dr. Wollheim aus dem Sanscrit übersetzt.

Paris. Jenny Lind wird gegen das Ende dieses Monats hier eintreffen, um in der grossen, wie in der italienischen Oper zu gastiren. Die Anerbietungen der beiden genannten Theater sollen enorm sein.

Paris. Hr. Leon Pillet wird Director der grossen Oper in Paris bleiben. Hr. Duporschel hat ihm jedoch einige Verbesserungen zur Bedingung gemacht, wozu unter anderm das Fach einer ersten Sängerin und Tänzerin doppelt zu besetzen. Man schmeichelt sich dann damit, Meyerbeer's neueste Oper in Scene gehen zu sehen.

— In der hiesigen italienischen Oper ward Mozarts Don Juan zu Lablache's Benefiz mit ausgezeichneter Besetzung gegeben. Die Hauptrollen waren folgendermassen besetzt: Donna Anna — Mad. Grisi; Elvira — Mlle Corbari; Zerline — Mad. Persiani; Don Juan — Colleti; Leporello — Lablache; Ottavio — Mario. — Die Aufführung war eine vorzügliche und die meisten Nummern mussten wiederholt werden. Als Mario seine Arie im zweiten Act wegliess, entstand ein solcher fürchterlicher Tumult, dass das zweite Finale nicht anfangen konnte und die Vorstellung unterbrochen werden musste. Das Publicum gab sich trotz aller Vorstellungen: Hr. Mario sei heiser, — er sei bereits ausgekleidet etc., nicht zur Ruhe und verlangte stürmisch die Arie. Der Polizei-Commissair musste sich endlich hineinmischen, Hr. Mario, der eben im Begriff war, nach Haus zu fahren, zog wieder Ottavio's Kostüm an, und nachdem ihn Lablache entschuldigt hatte, sang er die Arie, worauf er mit Beifall überschüttet und dreimal herausgerufen wurde. Es giebt in Deutschland Bühnen, wo der halbe Don Juan weggelassen wird, ohne dass sich das Publicum darum kümmert; sollten wir uns nicht in der Pietät und der Achtung für unsere grossen Meister ein Beispiel an den „leichtfertigen Franzosen" nehmen?

Die vielfach besprochene Oper „der Sturm" von Mendelssohn, deren Besetzung (im Londoner Theater) bereits durch alle priviligirten Zeitschriften veröffentlicht wurde, existirt bis jetzt nur in der Idee. Mendelssohn äusserte einmal, dass er wohl Lust hätte die Immermannsche Bearbeitung des Sturms in Musik zu setzen.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Beyer, F., Repertoire des jeunes Pianistes. op. 36. Suite 15. Robert le Diable de J. Meyerbeer.
— Fleurs Italiennes. 12 Amusemens. op. 87. No. 7, 8, 9.
Burgmüller, F., le Ramieu Messager. Nouv. gr. Valse brillante p. Pfte. à 4 mains.
— Valse favorite d'Emma d'Auber, p. Pfte. à 4 mains.
Cramer, H., Potp. sur les motifs favoris de l'Opéra: Jessonda, de L. Spohr.
David, F., Fleurs d'Eté. 3 Valses expressives.
Gawlikowski, P., la Mode. Nouv. Valse à 3 Tems.
— La Napolitaine. Nouv. Tarantelle.
*Goria, A., Alice. Valse brillante. op. 12.
*— l'Eleganza. Etude de Salon. op. 15.
*— Rêverie. op. 19.
Hünten, F., Mélodie bohémienne variée. op. 145.
Kichuer, W., Polka-Mazurka u. Valse Arragonaise.
— Charlotten-Polka. op. 87.
— Lisetten-Galopp. op. 91.
Laurent, ainé. Frisette. Polka du Château rouge.
Lecarpentier, A., 2 pet. Récréations. op. 104.
Schulhoff, J., Morceau de Concert. Ouv. du jeune Henri, de Méhul arrangée.
*Wallace, W. V., Chant d'amour. Romance. op. 26.

B. Gesangmusik.

*Casciolini, C., Missa à 4 vocibus cum Organo.
*Duval, E., Stabat Mater à 4 vocibus cum Organo
*Janssen, N. A., Missa à 3 vocibus cum Organo.

C. Instrumentalmusik.

Carcassi, M., 4 Airs favoris variés p. le Guitare.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 9. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 3. März 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an: In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements: Jährlich 5 Thlr. Halbjährlich 3 Thlr. mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. ohne Prämie

Vielfache Anfragen veranlassen uns zur Erklärung, dass wir die Spalten unserer Zeitung stets allen denen, die ernst den Fortschritt in der Musik, wie er in unserm Programm angegeben ist, fördern, öffnen werden, aber auch gleichzeitig, dass wir für Einzelnheiten, namentlich unterzeichnete Artikel, durchaus nicht die moralische Responsabilität übernehmen.

Die Redaction.

Recensionen.

Ferd. Beyer, Fleurs italiennes, 12 amusements pour le Piano sur les motivs favoris des opéras de Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi. op. 87. Mayence, chez les fils de B. Schott. I—IV. Chaque No. Pr. 45 kr.

Bei Beurtheilung solcher Novitäten wie die vorliegenden haben wir vor allen Dingen auf das hinzuweisen, was im Vorwort über die Principien der Kritik gesagt worden ist, sobald sie auf Uebungsstücke angewendet werden sollen. Diese Fleurs italiennes führen insbesondere zu wichtigen in das Gebiet des Musik- und Clavierunterrichts gehörenden Fragen: Ist es gut, dass man den angehenden Schüler mit den bekanntesten und gangbarsten Melodien vertraut macht? Wie müssen, wenn diese Frage bejaht wird, die Melodien für den Schüler bearbeitet werden? Oder hat man sie überhaupt bei dem ersten Unterricht von der Hand zu weisen? Das dulce cum utile ist ein allbekannter didactischer Grundsatz. Nur halte man dabei Maass und wähle ganz besonders den zweckmässigsten methodischen Weg. Insofern bejahen wir die erste Frage. Ein anderes ist es, ob sich alle gangbaren, bis in die Pfeifen der Drehorgel gedrungenen Melodien, zu didactischen Zwekken eignen. Die vorliegenden Hefte bringen die am meisten in die Ohren fallenden Melodien aus der Lucia, Beatrice di Tenda, Tochter des Regiments, Puritanern, Lombarden und Othello. Unter diesen befindet sich Vieles, was wir ganz besonders den musikalisch begabten Ohren unserer Schüler fern halten möchten, damit sie sich nicht an den sinnlichen Kitzel schmachtender Phrasen und süsslicher Tändeleien gewöhnen. Man darf nicht leugnen, dass vielen Melodien der neuesten Italiener das Gepräge der Genialität aufgedrückt ist. Von einem Schüler wird dies aber nicht herausgefunden; er empfindet den Reiz, lässt sich dadurch bestechen und verliert die Empfänglichkeit für natürliche und gesunde Kost. Nach unserer Meinung ist der bei Weitem geringere Theil des hier Dargebotenen wahrhaft instructiv, so weit das melodische Element bei den Anfangsgründen des Unterrichts Berücksichtigung verdient. Wir müssen hierbei noch auf einen zweiten Punkt aufmerksam machen. Die Melodien der Italiener basiren meistens nur auf den harmonischen Grundverbindungen der Tonica und Dominante und gestatten in der harmonischen Behandlung nur selten Abweichungen zu andern harmonischen Combinationen. Es ist aber gut, dass in dem Schüler der Sinn für Harmonie mit dem für Melodie zu gleicher Zeit geweckt werde. In methodisch-didactischer Beziehung ist es sogar nothwendig. Wir lassen es uns zwar gefallen (denn den Schwachen muss man zu Hülfe kommen) wenn einzelne Melodien in der Weise bearbeitet werden, dass die linke Hand entweder in zusammenklingenden oder in gebrochenen Accorden die Melodie unterstützt. Der Schüler lernt schneller und leichter; er kann sich ein Stückchen spielen und hat seine Freude dran. In dem vorliegenden Werke sind aber alle Melodien nach diesem Maassstabe bearbeitet, und so treten denn diese Bearbeitungen lediglich als das auf, wofür

der Titel sie ausgiebt, als Amusements, meistens ohne didactischen Werth. Hier und da wäre es möglich gewesen, den Melodien eine interessantere Grundlage zu geben; das hat aber der Bearbeiter vermieden und deshalb ist dieses Werk in seinem ganzen Umfange nur bedingungsweise zu empfehlen. Man nehme Einzelnes und lasse es von Schülern spielen, versäume aber dabei nicht die nothwendigen technischen Uebungen, welche zur gleichmässigen Ausbildung beider Hände geeignet sind. Zu der Höhe der heutigen Technik führen diese Amusements nicht. Dr. *L.*

Joachim Raff, Tarantelle pour Piano. op. 31. Vienne chez Mechetti.

Die Tarantellen sind Producte der Zeit. Man muss sie mit in den Kauf nehmen. Die moderne Welt will etwas Capriciöses haben, sie will ihre beschränkte Subjectivität, sei es Laune oder sentimentale Empfindelei, überall und so auch in dem Reflex musikalischer Kunst anschauen. Die Titel unserer Salonmusik beweisen das zur Genüge. Wer kann gegen den Strom schwimmen? Wenn in solchen Producten künstlerische Formen beobachtet werden, Thematisirung und eine gewisse Periodik sichtlich sind, wollen wir uns von dem Tribunsessel der Kritik nicht mit einem zu strengen „Veto“ erheben. Zuvörderst sei bemerkt, dass in dem vorliegenden Werkchen der Form genügt ist; die Themen treten klar hervor und sind in sich abgeschlossen. Es fehlen aber die vermittelnden Nebengedanken, so dass sich die Arbeit nicht bis zur Höhe eines Rondo's erhebt. Die Erfindung selbst, die musikalischen Gedanken sind äusserst dürftig, so dürftig, dass der Componist, um die zweite Hälfte des Hauptthemas herzustellen, ein 4tactiges Motiv, viermal hintereinander auftreten lässt, p. 4 Syst. 2 u. 3 und so geht es fort, bei einem neuen Thema p. 6 u. s. w. Wir glauben nicht, dass diese Tarantelle selbst im schnellsten Tempo gespielt, eine musikalisch-launige Wirkung hervorzubringen im Stande ist.

Charles Mayer, La Delcezza, Pensée fugitive pour Piano, dédiée à Mlle. Cathérine de Timkowsky. Vienne chez Mechetti.

In der bekannten Form der Lieder ohne Worte. Man könnte die Composition allenfalls auch eine Etude nennen, in welcher es auf die Ausbildung der drei ersten Finger in der rechten Hand abgesehen ist, während über der von diesen auszuführenden Figur sich die Melodie fortbewegt. Uebrigens fällt die letztere, wie es meistens bei den Liedern ohne Worte der Fall ist, auseinander und entbehrt derjenigen Incisionen, welche für eine Melodie nothwendig sind. Im Ganzen verdient das kleine Werk die Berücksichtigung der Clavierspieler.

Charles Mayer, le Rosignol captif, Valse pour Piano dédiée à Mlle. Emma Schutt. Vienne chez Mechetti.

Ein Tänzchen, so weich und süss, dass eine nervenschwache und zugleich tanzlustige Donna, seinen Lockungen nimmer widerstehen wird. Gut instrumentirt würde der Walzer in einem Gartenorchester unfehlbar Glück machen, aber im Sommer unter Blumenduft und Blüthenstaub.

Dr. *L.*

Henri Herz, Les célébrités du jour, six grandes Valses brillantes pour le Piano composées. op. 157. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Auf was für Gedanken die Leute heut zu Tage nicht kommen! Es ist unglaublich. Selbst Componisten von Ruf lassen sich in das lockere und lockende Netz der Charlatanerie hineinziehen. Was soll man sich wohl unter einem Musikstück „les célébrités du jour“ denken? Aber so geht es. Wenn der Kaufmann Gefahr läuft seinen Credit zu verlieren, sucht er sich durch marktschreierische Annoncen zu halten. Hilft dies nicht mehr, dann kommt es zum öffentlichen Ausverkauf. Unsere Componisten, die für ihren Kunst-Credit fürchten, bringen räthselhafte, imponirende Titel. Was wird wohl geschehen, wenn auch diese ihre Ziehkraft verlieren? Sieht man sich die Sache hier etwas näher an, so findet man's allerdings heraus. Denn jeder von den sechs Walzern trägt den Namen einer berühmten Tänzerin an der Stirn, einer Tänzerin du jour. Die célébrité du jour steckt also in den Tänzerinnen. Das ist fast eine republikanische Idee. Man merkt's, sie kommt aus Paris. Nun sollte man doch wenigstens glauben, wie der Tanz einer Taglioni, Elsler und Cerito, jeder für sich ein characteristisches Gepräge hat, dass hienach in jedem Walzer sich auch ein eigenthümlicher Typus kund gäbe. Nichts weniger! Ganz leichte Tänze à la Strauss, Lanner, eigentlich ohne alle Originalität. Der Kunst wird mit diesen Tänzen gar nichts genutzt. Man merke zu den drei genannten Tänzerinnen noch die Namen Grisi, Grahn und Plunkett!

Francois Hünten, Le retour au chalet, air national varié pour Piano. op. 144. Mayence, chez les fils de B. Schott.

— — Variations brillantes sur un Duo de l'opéra Sultana de M. Bourges, pour le Piano. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. op. 151.

Es bedarf bei diesen beiden Compositionen Hüntens eigentlich nur der Anzeige. Auch nicht ein einziges Moment ist in ihnen enthalten, das zu einer kritischen Beleuchtung Veranlassung gäbe. Das erstgenannte Werk dürfte technisch etwas leichter als das andere sein. Wir entdecken nicht eine einzige neue und eigenthümliche Figur, Cadenz, Läufer u. dgl. Was Hünten vor zehn Jahren geschrieben, ist nicht um ein Haar besser oder schlechter. Eine merkwürdige Erscheinung bleibt es freilich, dass ein Componist, dessen Schaffen fast ausschliesslich auf glänzendem, möglichst leicht ausführbarem Effect beruht, so wenig mit der Zeit Schritt gehalten hat. Wir glauben Hünten componirt mit Dampf. Wenn frische Kohlen da sind, das heisst irgend ein neues Thema, dann setzt sich die Componirmaschine von selbst in Bewegung.

Ch. Czerny, Le Début du jeune Pianiste. 6 Rondinos pour le Piano, destinés aux jeunes Elèves de six mois à un d'Etudes. op. 773.

Czerny wird alt. Er fängt an mit kleinen Kindern zu spielen, oder will er seinen Cursus vielleicht noch einmal von vorne durchmachen? Ach nein! Man sieht es, er geht den alten Weg, er bildet sich nicht ein „die Menschen zu bessern und zu bekehren.“ Solche Rondine's sind zu Tausenden vorhanden. Wir halten sie nicht für ganz und gar unbrauchbar. Wozu aber die Welt mit solchen Gaben bereichern? Wenn er wenigstens noch den einfachen methodischen Grundsatz befolgte, das Ohr des Kindes an den Begriff der Harmonie zu fesseln, oder die linke Hand mit der rechten möglichst gleichmässig auszubilden. Die überaus simpeln Melodieen beruhen auf dem Wechsel der Tonica und Dominante. Kaum wagt er eine Ausweichung nach der Quarte. Die linke Hand hat aber weiter nichts zu thun, als so zu spielen:



oder  u. s. w.

A. Lecarpentier, Bagatelle pour le Piano sur les motifs de La Barcarolle, opéra de Auber, Mayence chez les fils de Schott.

Eine Bagatelle im eigentlichsten Sinne des Wortes. Zwei ganz ansprechende, leicht rhythmisirte Motive nach denselben Principien bearbeitet, wie das vorhin genannte Werk von Czerny, nur dass die Spieler schon ein wenig mehr vorgeschritten sein müssen und die Melodieen ausgebildeter sind.

H. E. Kayser, Les délices des Amateurs pour Pianoforte et Violon sur des motifs favoris des meilleurs opéras. oeuv. 12. Hambourg chez Aug. Cranz. No. 2 et 4.

Der Componist tritt mit diesen beiden Nummern eines aus sechs verschiedenen Piecen bestehenden Werkes in die Reihe der sogenannten Arrangenrs. Er steht freilich über den meisten Bearbeitern von Opernthemen, insofern sich bei ihm auf der Grundlage fremder Erfindung doch ein gewisser Grad von Eigenthümlichkeit in der Bearbeitung zu erkennen giebt. Namentlich machen wir diese Bemerkung in den Introductionen, die keineswegs als nichtssagende musikalische Phrasen auftreten. Es ist hier wie in der weitern Ausschmückung der Themen wenigstens das Streben nach einer künstlerischen Periodik sichtlich, nicht ein wässriger Aufguss über die fremden Gedanken. Dass wir dennoch keine sonderliche Neigung fühlen, die Arbeit für ein eigentliches Kunstproduct anzusehen, wird uns Niemand verargen. Denn ihr fehlt ja die Selbsständigkeit der Erfindung. Der Componist schmückt sich mit fremden Federn, oder richtiger: er giebt fremden Schmuck mit eignen Federn. Uns überschleicht stets ein unheimliches Gefühl, wenn wir dergleichen Arbeiten in die Hand nehmen. Zu dem Titel (es wird noch dahin kommen, dass wir weiter nichts als die Titel recensiren) hat vielleicht die Violine Veranlassung gegeben, ein Instrument, dass sich für den Ausdruck erotischer Empfindungen vorzugsweise eignet. Die Bearbeitung ist so eingerichtet, dass das Pianoforte und die Violine in dem Vortrage der melodiösen Partieen wechseln. Für die Spieler beider Instrumente sind die technischen Schwierigkeiten fast ganz gleich, d. h. für beide durchaus nicht schwer, den Bedürfnissen des Salons entsprechend. Die vorliegenden Hefte enthalten, das eine Motive aus Meyerbeer's Hugenotten, und spielt darin das Duett des vierten Acts eine Hauptrolle, das andere entlehnt seine Gedanken aus Rossini's Cenerentola.

Dr. *L.*

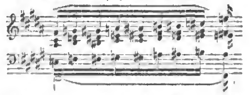
Ignace Moscheles, Fantaisie sur des Motifs de l'Opéra: le Siège de Rochelle de Balfe. Wien, Mechetti.

Dass Hr. Moscheles diese Arbeit aus innerem Antriebe angefertigt, möchte ich um seiner selbst willen fast bezweifeln, eher mag Hr. Balfe oder der Verleger Einfluss zu ihrer Herausgabe geübt haben. Ein Künstler wie M. sollte solche Mosaik-Arbeit kleineren Geistern überlassen, so höchst brauchbar für mittlere Spieler und in ihrer Weise erfreulich gediegen sie auch unter seinen Händen geworden ist. Hat Herr Moscheles nicht bewiesen, dass er von allen Virtuosen der schöpferischste in der Melodie ist? Warum also von einem Andern borgen, wenn er selber Schätze besitzt? Ein Anderes ist es, beiläufig bemerkt, natürlich, wenn ein Thema zu Variationen benutzt wird, was hier nicht der Fall ist. Vielmehr ist diese Fantasie in Nichts von jenen Potpourris unterschieden, die wie gewöhnlich den Crême einer Oper in unzusammenhängendem Zusammenhange auftischen. Als Hr. Moscheles nach Leipzig übersiedelte, ging das Gerücht, er thäte dies, um seine neuen Werke in Deutschland zu verbreiten. Deutschland hofft auf diese Werke, das in Rede stehende ist wenigstens keins davon!

Fl. G.

Rodolphe Willmers, Rêveries poétiques pour Piano. op. 48. Wien, Mechetti.

Wenn Hr. Willmers dieses Tonstück vorträgt, wird es sicher schön klingen. Ein Spieler seiner Gattung kann wohl, wenn ich so sagen darf, Poësie des Klanges in das tonarme Piano bringen und dann beziehe ich diese rêveries poétiques lediglich auf den Klang seines Vortrages. Denn nur diesen, rein materiell genommen, cultiviren alle Virtuosen ohne Ausnahme, also auch der unsrige, heutiges Tages mit einer wahrhaft stupenden Aengstlichkeit. Einer will es dem Andern zuvorthun, noch einen Ton mehr zu bringen, noch einen Finger mehr zu beschäftigen. Die Sucht nur Klang zu erzeugen, geht bis in das Widersinnige; denn ängstlich um diesen bemüht, verfallen sie in das Gegentheil des Unklingenden. Hierher rechne ich z. B. die chromatische Tonleiter mit verminderten Septaccorden (S. 14.) fortlaufende Secundaccorde, (wie S. 3. u. 9.)



u. dgl. Wenn ich mich auch nicht auf das Kunstgesetz der Auflösung berufen will, weil manches Gesetz, so nicht abgeschafft, doch mit der Zeit eingeschränkt worden; so will sich doch mein Gehör an dergleichen durchaus nicht gewöhnen. Abgesehen nun von diesen Auswüchsen, die jeder mit seinem Ohre, also auch Hr. W. mit dem seinigen abzumachen hat, und einmal die Richtung der Compositionsgattung zugegeben, ist diese Arbeit der Beachtung der Spieler werth. Mit grosser Sorgfalt in der Ausarbeitung, die freilich durchgängig eine accordische ist, verbindet sie einen natürlichen Fluss in der Cantilene. Der geübte Pianist wird diese aus den sie zahlreich umschwebenden Accorden schon herausfinden und ihr beide Daumen (S. 5 und 10) auf die Augen drücken, dabei aber Sorge tragen, dass sie kein blinder Passagier werde, sondern dennoch über ihre zahlreiche Begleitung hervorleuchte. Sie hat allerdings deren fast zu viel bei sich und im Verhältniss dazu hat sie zu wenig charactervolle Thematisirung. — Ausstattung prachtvoll.

Fl. G.

E. Prudent, Fantaisie sur l'Opéra de Halévy: la Juive. op. 26. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Das so eben Ausgesprochene gilt noch mehr von diesem Werke, welches nicht einmal vom Componisten selber erfundene Themen hat, sondern diese einer Oper entlehnt. Was hat nun eine solche Arbeit für einen Werth, als den des materiellen Klanges? Die Themen werden hier- und dorthin ganz mit eben derselben Begleitung transponirt und wo möglich aus einer Kreuztonart nach einer *B*tonart übertragen, massenhaft dreioctavig verdoppelt, dann wieder erheben sie sich auf die Stelzen schwülstiger Figurationen, in sehr entlegenen Tonarten — das sind, dies wird Niemand leugnen Klangeffecte! Offenbar sind diese dem Instrumente selbst entrungen, dafür spricht der geringe Fluss der Composition und ihr häufiges Abspringen. Fürwahr, wer diese Spielmanieren einmal in den Fingern hat, kann sie leicht über jedes Thema ergiessen, denn sie passen überall hin. So kommt es denn, dass eine Fantasie der andern gleicht, wie ein Ei dem andern. Unter solchen Umständen würden wir über dergleichen Arbeiten, welche an Fabrication erinnern, auch nur immer wieder dasselbe sagen können und uns sowohl als dem Leser einen schlechten Dienst

erweisen. Unmöglich soll und kann es unser Urtheil bestechen, dass sie in dem Musikhandel verlangt werden; denn was wird nicht auf einem Markte feil geboten, wenn nur dabei verdient wird! Auch nicht, dass dies Werk dem Könige von Preussen gewidmet ist — wer von beiden Herren das grössere Opfer bringt, wird es ja wohl wissen.

Fl. G.

Alexandre Fesca, Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: I Lombardi alla prima Croccata da G. Verdi. op. 48. Brunswik, Meyer jr.

— — Rêverie, morceau de salon pour le Piano. op. 49. Ebendaselbst.

Bekreuzt und bebeet sind diese Salongespenster genug, Träumereien über die chromatische Tonleiter, gewöhnliche Figurationen für Dilettanten, ein Gebräu für Engländer, denen vielleicht das häufig eingestreute: „Nobile, nobilissime" und der Name Fesca imponirt. Die beiden ersten Seiten obiger Phantasie characterisiren die Erfindungsgabe dieses Alexander, der, wie sein berühmter Namensvetter über seinen Vater seufzen konnte: „Ach, mein Vater wird mir nichts zu erobern übrig lassen!" Aber nicht doch! diesem Philipp folgte ein schwächerer Alexander, der, wenn er sich mit einigen Verdischen Flittern behängt, noch einigermaassen nach Etwas aussieht, aber wenn er ganz sich zur Schau trägt, in einem sehr abgetragenen Salonfrack einhergeht. Niemand wähne indessen, dass unsrerseits eine pedantische Strenge sich gegen das Salonartige ansträube. Sollten uns von diesem Componisten wirklich Werke, wenn auch Salonwerke, zukommen, so werden wir freudig anerkennen, was anzuerkennen ist. In obigen beiden fanden wir nichts, was ihm gehört. Das erste Thema der Rêverie, an sich schon einfarbig, wiewohl noch am ansprechendsten, wird durch die allzutrockene Begleitung zerdrückt, das zweite aber mit der chromatischen Begleitung im Basse wird auch die geduldigste Clavierseele nicht zweimal zu spielen über sich gewinnen können. Was soll man zu einer Choralfiguration sagen, wie die in der Phantasie ist? Was zu jenen Schwindeleien, über denen die Ziffern 26, 28, 35 u. s. w. stehen? Was zu dem elenden Schlusse? Da bleibt denn nicht viel mehr, als die schöne Ausstattung übrig.

Fl. G.

E. Pauer, An Chloe als sie krank war. Gedicht von R. Burns, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Piano. op. 16. Wien, bei Witzendorf.

Wir haben hier ein Musikstück in Form einer dramatischen Scene, mit grossem furiosen Vorspiel, Recitativ, Arioso, Tremolo-Begleitung u. s. w., vor uns. Ob eine derartige Behandlung durch ein Gedicht, dessen Inhalt ein Gebet für die kranke Geliebte ausspricht, gerechtfertigt erscheint, bezweifeln wir. Doch ist das Tonstück effectvoll zusammengestellt und lässt, abgesehen von der verfehlten Auffassung, musikalisches Geschick nicht verkennen. Freilich ein sehr bedingtes Lob für eine Gesangscomposition!

W. Speier, Die Lerche. Lied für eine Singstimme mit Piano. op. 61. Wien, bei Mechetti.

Ein ziemlich monotones Opus, 16 Tacte lang, das Coda in Moll ungerechnet. Da von diesen 16 Tacten der 8taktige Nachsatz durch 4malige Wiederholung folgender zwei Tacte gebildet wird:

(wenngleich so, dass Singstimme und Begleitung damit alterniren), so erscheint der eben citirte Gedanke bei 4 Strophen, Summa Summarum, nicht weniger als 16 mal. Erwägt man dies, ausserdem den geringen melodischen und harmonischen Gehalt des Ganzen, so erklärt sich die eintönige Wirkung des Liedes auf arithmetischem Wege*). Wir haben schon werthvollere Liedercompositionen aus der fruchtbaren Feder Speiers kennen gelernt.

Jul. Weiss.

Eduard Franck. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 8. Pr. 1 Thlr. Berlin, bei Trautwein (J. Guttentag).

Der Componist hätte die Herausgabe dieser Lieder unterlassen können. Kein Feld in der Musik wird mehr angebaut, als das der Liedercomposition, und wie viel tauber Saame, wie wenig saftige und reife Früchte! Gerade deshalb muss ein Künstler, der etwas auf sich hält, mit einer solchen Gabe geizen. Ein Liederheft zu schreiben ist sehr schwer. Wir entdecken in dem vorliegenden Werke keine eigenthümliche Gedanken, keine neue melodische Wendungen, freilich auch keine entschiedene Anklänge an bereits vorhandene melodische oder harmonische Combinationen, aber dennoch nichts, was nicht schon irgend wo gehört worden wäre. Das erste Lied von Heine „Du bist wie eine Blume" enthält einen so überwältigenden Ausdruck lyrischer Empfindung, dass dazu ganz andere Mittel als schmachtende Cadenzen in Bewegung gesetzt werden müssen. Uhlands „Nachtreise" ist ein dichterisches Tableau etwa wie sein Räuber. Das giebt man musikalisch nicht durch eine breite, an das Dramatische grenzende Schilderung, sondern durch einen prägnanten, hier höchstens aus zwei Motiven bestehenden Pinselstrich. Der Componist begeht ausserdem den Fehler, grossentheils ungesangmässig zu schreiben. Die Melodie bewegt sich bei Weitem am meisten in der Quarte vom zweigestrichenen *d — g*. Das ermüdet den routinirtesten Sänger, besonders wenn (wie p. 6, 7 und 11 das *Fis*) ein und derselbe Ton im guten Tacttheile so oft hintereinander auftritt. Am natürlichsten in der Melodie, obwohl ebenfalls nicht neu ist No. 3. Jedenfalls musste das Lied aber in einer Molltonart geschrieben werden und in einer leichten Form von luguberm Character sein. Das Vöglein fliegt davon, weit, weit. Dazu sehe man die Töne in der Melodie mit den gehörigen Akkorden.

Dr. *L.*

J. H. Fischer, 3 Scherzi für das Pianoforte. op. 8. Hamburg bei A. Cranz.

Eine lobenswerthe anzuerkennende Arbeit. Man fordert von einem Scherzo, dass es sich durch eine gewisse Schärfe und Characteristik auszeichne. Giebt sich dies auch nicht vollständig in dem erfundenen Theile der Arbeit zu erkennen, so muss man dem Componisten dieser drei Scherzi doch zugestehen, dass er die Form vollständigst beherrscht und in der Construction seiner Gedanken regelrecht verfahren ist. So weit eine Mannigfaltigkeit in der Vertheilung der Motive hat hergestellt werden können, ist es in den vorliegenden Compositionen geschehen, und glauben wir aus diesem Grunde namentlich den jüngern Clavierspielern das Werk empfehlen zu müssen.

Dr. *L.*

---

*) Anmerk. Der Käufer erhält also in zwei Bogen Musikalien (die 4 Strophen sind nämlich 4 mal abgedruckt) excl. Coda, realiter nur 10 Tacte Musik. Macht, bei einem Preise von 10 Sgr., 1 Sgr. pro Tact.

Berlin.

Königliche Oper.

Halevy's Jüdin ist bis jetzt viermal, und zwar stets bei gefülltem Hause gegeben worden. Die beiden letzten Aufführungen hatten in der Besetzung des Personals eine Veränderung erfahren, indem die wenig anziehende Partie des Herzogs Leopold, wegen Erkrankung des Herrn Pfister, in die Hände des Herrn Mantius gegeben worden, eine Veränderung, die jedenfalls zu Gunsten des Ganzen ausgefallen. Die Partie Leopolds ist, wie schon gesagt, musikalisch von aussergewöhnlichen Schwierigkeiten. Hr. Mantius löste seine Aufgabe mit vielem Talent und trug namentlich die sehr undankbare Serenade mit Geschmack und Ausdruck vor. Auch gab er dem ganzen Character die grösstmögliche dramatische Beweglichkeit. Nächst ihm haben wir Hrn. Kraus (Eleazar) wiederholentlich unsere Anerkennung auszusprechen. Hr. Kraus ist auf den Gebieten musikalisch-dramatischer Kunst heimisch, wo sich die tragische Kraft der Darstellung mit dem Styl der neuen dramatischen Musik verbindet. Wie weit dies in der Jüdin der Fall ist, geht aus unserm früheren Bericht zur Genüge hervor. Hr. Kraus erntete lebhaften Beifall nicht nur durch seinen Gesang, sondern auch durch die nationale Färbung des jüdischen Elements. Von Uebertreibungen wusste er sich durchaus fern zu halten. Hr. Bötticher war als Cardinal ganz an seinem Platze. Dass die Rolle auf einen besonderen Beifall nicht Anspruch machen kann, liegt in ihr selbst. Der Sänger bewegt sich fast ausschliesslich in zu tiefen Lagen und kann, selbst bei glücklichster Begabung eine genügende Wirkung nicht erzielen. Frl. Tuczek vertritt die Rolle der Herzogin mit vielem Geschick. Sie colorirt mit Geläufigkeit und zeichnet den Character ihrem Naturell entsprechend. Die übrigen Rollen sind mehr oder weniger unbedeutend und werden meistens nur mittelmässig vertreten. Pauline Viardot bleibt die Trägerin des Werkes. Ihre Leistung ist ganz vortrefflich und nur zu bedauern, dass mit ihrem Abgange höchst wahrscheinlich auch die Oper von dem Repertoir schwinden wird. — Die Ausstattung der Oper ist sehr reich, theils durch Decorationen, theils durch anderweitigen Apparat. Abkürzungen wären ganz wünschenswerth. Denn eine mehr als vierstündige Anspannung schwächt zuletzt den Hörer und bringt dem Componisten, da wo er es verdient, keinen Vortheil. Die Execution des Orchesters, unter ausgezeichneter Leitung Taubert's, war vortrefflich. *Dr. L.*

Wegen Mangels an Raum musste der Bericht über die neue Schäffersche Operette „Eben recht" und ein Ballet mit Musik von Graziani und Conradi bis zur nächsten Nummer zurückbleiben.

Italienische Oper.

Am 24. Febr. hörten wir Don Pasquale mit der vollständigen Besetzung des gegenwärtigen Personals der Oper. Sieht man davon ab, dass eine italienische Oper, die nicht mit den ausgezeichnetsten Mitteln versehen ist, in Berlin nimmermehr dauernde Theilnahme finden wird, so kann die Aufführung schon genügen. Wir zollen ihr unsere Anerkennung, obwohl unter Mitwirkung der Sgra. Viardot der Erfolg ein ganz anderer gewesen ist. Am vollendetsten waren jedenfalls Sgra. Fodor als Norina und Sgr. Labocetta als Ernesto, beide natürlich nur hinsichtlich ihrer Gesangsleistungen. Dramatische Färbung fehlt fast gänzlich. Sgr. Galli übertreibt als Don Pasquale, Sgr. Pignoli weiss den feinen, intriganten Character des Malatesta nur mittelmässig zu zeichnen, begeht ausserdem im Ensemble nicht unbedeutende musikalische Verstösse. Mit dem Chor hinkt es noch immer sehr bedeutend. Eine Gesellschaft ungarischer Tänzer und Tänzerinnen, nicht ein Kinder- aber doch ein Jünglings- und Jungfrauen-Ballet, dient zur Belustigung in den Zwischenacten. In Italien macht man es ebenso. Aber was giebts du für Ballets, z. B. in Mailand! *d. R.*

Kammermusik.

Zweite Symphonie-Soirée des zweiten Cyclus.

Das Concert begann mit einer „Fest-Ouvertüre" von Julius Rietz, die für Berlin (Vaterstadt des Componisten) neu war, aber in den Leipziger Gewandhausconcerten schon vor Jahr und Tag gespielt worden ist. Warum die Ouvertüre ihren Titel „Festouverture" führt, ist aus ihr selbst nicht wohl erhörlich, obwohl sie mit einigen fanfarenartigen Einsätzen der Metallbläser anhebt, die auch im Verlauf des Werkes wiederholt durchklingen. Um eine eigentliche Kritik des Werkes zu liefern, müssten wir es noch einmal hören, oder in Partitur vor uns haben, daher für diesmal nur: es scheint uns, als ob Herr Rietz seine Motive zu sehr in Harmonie und Begleitungsformen einhüllt, eine Manier, die jetzt auch bei begabteren und bekannteren Componisten en vogue zu kommen scheint. Ein ordentlich construirter, organischer Melodienkörper braucht das Licht nicht zu scheuen; ein belvederischer Apollo darf nackt vor uns hintreten, ein Lazarus freilich muss sich verhüllen. — Wir haben das melodische Gesicht des Herrn Rietz unter der Maske seiner Begleitungsformen nicht deutlich erkennen können, wissen daher nicht, ob es schön, oder nur hübsch, oder gar nichtssagend ist. Soviel aber muss wohl auch der Laie der Ouvertüre anhören, dass sie von einem tüchtigen Künstler herrührt, dem ein ernstes und würdiges Streben einwohnt, und der alle technischen Mittel der Composition mit sicherer Gewandheit und Erfahrung handhabt. Der zweite Eintritt des zweiten Motivs (in den Violoncellen), ist von schöner Wirkung, wie es denn überhaupt an interessanten Instrumentaleffekten, wiewohl zuweilen an Mendelssohn erinnernd, nicht fehlt. Herr Rietz, wie oben erwähnt ein Berliner von Geburt, und ein Bruder des früh verstorbenen, trefflichen Eduard Rietz, des letzten Schülers Rode's, lebt seit Jahren als Musikdirector in Düsseldorf, wo er in sehr würdiger Weise die edlen Interessen unserer Kunst vertritt. Möchten wir bald Gelegenheit finden von seinen Compositionen mehr und Grösseres kennen zu lernen.

Der besprochenen Ouvertüre folgte die sogenannte „kleine" *D-dur*-Sinfonie von Mozart, ohne Menuetto. Sie wurde von der Kön. Capelle unter Tauberts Leitung, der wie immer das Concert dirigirte, vortrefflich ausgeführt; vorzugsweise zündete der saillante Schlusssatz.

C. M. v. Webers Jubel-Ouvertüre, mit dem angehängten: „God save the King" trat heut in besondere Beziehung zu dem freudigen Ereigniss der Genesung Ihrer Maj. der Königin und wurde vom Publicum mit lebhaften Beifall aufgenommen.

Den Schluss machte Beethovens Sinfonia eroica, die wir uns nicht erinnern je so meisterhaft ausführen gehört zu haben.

Es ist eine bekannte Anekdote, die, wenn wir nicht irren in Schindler's Beethovenbiographie zu finden, dass der grosse Componist diese dritte Sinfonie zu Ehren Napoleons, dessen Alexanderzug in Italien ihn begeistert, gedichtet, und dass sich auf dem, von Beethoven selbst geschriebenen Titelblatt, eine Dedication an den General Buonaparte befunden habe. Als Beethoven aber erfuhr, dass sein bewunderter Held der Republik diese gestürzt, und sich zu Paris die Kaiserkrone aufgesetzt, riss er, in einer Anwandlung von Brutuszorn, das Titelblatt mit der Dedication entzwei.

Wie viel Wahres an dieser Geschichte ist, wissen wir nicht.

Die besondere Beziehung dieser Sinfonie durch das Beiwort „eroica" hat vielfach Veranlassung gegeben, die vier Sätze einem

concreten Verständniss näher zu rücken; man wollte die Sinfonie durchaus „verstehen," begreifen wie die Pastorale. Mit den beiden ersten Sätzen war man bald fertig, im ersten fand man Kampf und Sieg, im zweiten einen Trauermarsch auf den Tod des Helden. Beim Erklären der beiden letzten Sätze aber stiess man auf Schwierigkeiten. Einige wollten im Scherzo ganz naiv einen Tanz auf dem Schlachtfelde, und im Finale heitere Waffenspiele erkennen.

Wir haben eben Lust uns auch einmal auf's Erklären zu legen, obgleich nichts überflüssiger. Nehmen wir also einmal an, Beethoven habe diese herrliche Sinfonie wirklich in Bezug auf Napoleon geschrieben, nehmen wir ferner an, dass Geister wie Beethoven, Shakespeare prophetisch in die Zukunft schauen, so finden wir in den vier Sätzen die Hauptzüge der neuern französischen Geschichte. Im ersten Satz den siegerischen Helden des Jahrhunderts, im zweiten sein lebendiges Begräbniss auf St. Helena, im dritten die Restauration, (wenn der Löwe todt ist, tanzen die Haasen) — und im vierten: — das constitutionelle kleine Napoleonchen, Mr Thiers, das die grossartige Spielerei ausgeführt hat, die weltberühmte Asche aus dem fernen, meerumwogten Felsengrabe nach Paris zu versetzen, wodurch der poetische Zauber, der mythische Nimbus, der den grossen Todten umgab, glücklich beseitigt worden ist.

Es sind uns noch ganz andre Dinge beim letzten Satz eingefallen, wir behalten sie aber in petto, hüllen uns in den Mantel des geheimnissvollen Musikverstehens, und — schweigen.

H. Truhn.

Concerte.

Dreyschock's zweites Concert am 27. Februar hatte die Räume der Singacademie vollständigst angefüllt. Schon das spricht zu Gunsten des ausgezeichneten Virtuosen, wenn Ref. mit Bestimmtheit versichern kann, dass das Publicum nicht, wie wir es bei andern Virtuosen erlebt haben, durch Freibillets zusammengetrommelt war. Wie in dem ersten Concerte durch eine Sonate eigener Composition, so erfreute Hr. Dreyschock diesmal durch die herrliche Cis-moll-Sonate von Beethoven die gespannten Zuhörer. Als Zeichen eines richtigen Verständnisses dieser Composition gilt uns vor allen Dingen die Wahl der Tempi in den drei verschiedenen Sätzen. Das Scherzo zwischen der düstern Introduction und dem rapiden Presto ist meistens die Klippe, an welcher der Vortrag scheitert. Gewöhnlich wird dieser Satz zu langsam oder zu schnell genommen. Dreyschock wusste hier ganz vortrefflich zu schattiren. Die Rapidität im Schlusssatze mit den kernigen Nachschlägen war bewundernswerth. Die eigentliche Grösse des berühmten Virtuosen besteht jedoch in der eminenten, man kann sagen fabelhaften Technik, mit der er das Pianoforte behandelt. Die Compositionen seiner Hand gelten uns, offen gesagt, nicht als das Ziel, nach welchem die erfinderische Phantasie zu ringen hat; aber das ausserordentliche Geschick des Virtuosen in den mannigfaltigsten Effecten des Instruments, und die darauf angelegten Formen seiner Composition, erregen Staunen. Bald ist es der zarte Klang einer lieblichen Melodie, mit zartestem Blüthenstaub bedeckt; bald sind es die gewaltigen, reissenden Läufe und Sprünge in Octaven-, Terzen- und Sextengängen, als Grundlage zu einer Melodie. In Dreyschock steht das Virtuosenthum der Technik auf seiner höchsten Stufe. Wer darin das höchste Ziel der Kunst setzt, dem müssen vor Entzücken die Ohren und Augen übergehen. So characterisirt sich der Componist in seinen beiden Rhapsodien (ein sehr richtiger und bezeichnender Name), in seinem Liede ohne Worte, in seinem „Rondo di bravura." Fabelhaft ist seine Variation zu „God save the Queen." Dies Concertstück wird wahrscheinlich, wie bei Liszt der Erlkönig, die unumstössliche Schlussnummer seiner Concerte bleiben. Alles mit der linken Hand, als ob's nur so sein müsste, über das ganze Instrument hinweg, wie wenn vier Hände darauf herumarbeiteten, und nirgend ein Fehlgriff. Bei Dreyschock geht die Virtuosität vom Stadium der Künstlerschaft durch die Werkstatt der staunenerregenden Künstlichkeit hindurch, um zum Künstlerthum wieder zurückzukehren.

Unterstützt wurde das Concert durch den Gesang des Frl. Zschiesche. Die in ihrer Ausbildung begriffene junge Sängerin trug eine Ballade, „das Mädchen von Albano" von Taubert und eine Arie aus Figaro mit voller und kräftiger Stimme vor. Mehr Wärme im Ausdruck wäre noch zu wünschen. Ein Frl. Leithner deklamirte etwas.

Dr. L.

Am 1. März gab Clara Schumann geb. Wieck ein Concert in der Singacademie, das zu den anziehendsten der Saison gezählt zu werden verdient. Die Concertgeberin hat einen überaus ehrenvollen Ruf. Zu ihrer Zeit war Clara Wieck die berühmteste Clavierspielerin. Warum sollte sie es als Clara Schumann nicht auch sein. Als wir sie vor etwa zwölf Jahren hörten, erregte sie namentlich durch ihr Spiel Beethovenscher Sonaten, Bachscher Fugen und Chopinscher Masurka's viel Aufsehen. Die gediegenere Kunstrichtung scheint sie auch jetzt nicht aufgegeben zu haben. Dass an Beethoven's Stelle vielleicht ihr Gemahl getreten, kann man der weiblichen Künstlerin schon verzeihen, besonders wenn sie, wie diesmal ein Quintett seiner Composition spielt (für Pianoforte, zwei Violinen, Bratsche und Violoncelle), das den besten Compositionen neuerer Zeit an die Seite gestellt zu werden verdient. Ist auch eine gewisse Mystik, ein Streben nach apparten harmonischen Wendungen der Grundzug des Werkes: eine durchaus edle Richtung, glückliche Beherrschung der Form sind dem Componisten eigen und gesellen ihn zu den achtbarsten Künstlern der Gegenwart. Frau Clara Schumann trug die Partie des Pianofortes klar, fein nüancirt und mit schönem Verständniss vor. Die übrigen Stimmen wurden durch die Herren Concertmeister Ries, Kammermusiker Ronneburger, Richter und Griebel ehrenvoll vertreten. In der grossen A-moll-Fuge von J. S. Bach, wie in kleinern Piecen von Chopin, Mendelssohn und einer von Scarlatti bekundete die Concertgeberin die Tüchtigkeit ihres Spiels nach den mannigfaltigsten Richtungen. Schade, dass hier und da ihrem Spiele das Instrument, ein Breitkopfscher Flügel, nicht ganz günstig war. Mad. Viardot unterstützte das Concert durch eine ungemein schöne Composition, das Siciliano, von Pergolese, wie durch den Vortrag Chopin'scher Masurka's und eines Spanischen Nationalliedes. Wir brauchen nicht zu erwähnen, dass die geniale Künstlerin Alle wie durch einen Zauber hinriss. Was nationale Characteristik, verbunden mit der seltensten Künstlerschaft im Gesange zu leisten vermag, dürfte schwerlich anderswo in dem Maasse gefunden werden.

Dr. L.

Correspondenz.

St. Petersburg den 1. Februar 1847.

(Schluss.)

Das gesellschaftliche Treiben in Petersburg wird oft, der Masse hier lebender Ausländer wegen, nicht ächt russisch genannt. Für den hiesigen Zustand der Musik, als derjenigen Kunst, in welcher die Eigenthümlichkeit eines Volkscharakters bedeutungsvoll hervortreten kann, ist dieser Punkt von grosser Wichtigkeit. Jedes Jahr sieht hier eine Menge ausländischer Sänger und Musiker herbeiziehen, welche, angelockt durch den guten, oft glänzenden Gelderwerb, den einige ihrer Berufsgenossen hier fanden, auch ihr Glück versuchen wollen. Sind es berühmte Namen, so ist ihre Hoffnung selten unerfüllt geblieben. Oft ist aber der Andrang von Concert gebenden Virtuosen so gross, dass beim besten

Willen des hiesigen musikliebenden Publicums die vielen Erwartungen nicht befriedigt werden können. Und dass dann in der Regel diejenigen Virtuosen, welche eine Niete zogen, wenn sie wieder daheim sind, von dem hiesigen Kunstsinn wenig Erbauliches zu erzählen wissen, ist begreiflich. Im Allgemeinen ist der gute überall hervortretende Wille der Russen, sich mit den Künsten zu befreunden, diesen Besuchen nicht minder günstig, als die zur Zeit in dem gebildeten Stande vorherrschende Musikmode, und mit Recht glaubt man im Auslande, dass hier die Musik mehr als irgendwo beschützt und **bezahlt** werde, gleichviel, ob hiezu die Ursache mehr in der Mode oder wirklicher Liebe zur Kunst zu suchen ist. Das Letztere, wenngleich in mehr sinnlicher Richtung, vereinigt mit liebenswürdiger Gastfreundlichkeit, zeichnet die meisten Russen aus und diese Eigenschaften müssen dem fremden Musiker — besonders wenn er hier ein Asyl sucht — den Eintritt in die hiesigen Verhältnisse um so angenehmer erscheinen lassen, als ja die meisten dieser Auswanderer nur vor den oft gedrückten Verhältnissen, welche sie in der Heimath zu fürchten hatten, hieher flüchteten. Freilich giebt es auch Fälle, wo jene wohlwollende Aufmunterung ausbleibt, besonders, wenn der Fremde nicht wenigstens der französischen Sprache mächtig ist. Doch erreicht man auch dann, jedoch schwerer, innerhalb einiger Jahre durch Thätigkeit hinreichenden Broderwerb; nur ist die Art, eine solche Thätigkeit zu erlangen und sich darin zu behaupten von der in Deutschland üblichen sehr verschieden. Ob über das leibliche Wohlergehen, welches sich hier Musiker durch ihre Geschicklichkeit bereiten können, später ihrer ferneren künstlerischen Ausbildung Gefahr droht, ergiebt sich im Verfolg dieser Mittheilungen. Es ist natürlich, dass der Musiker, sei er Italiener, Franzose oder Deutscher, den in seinem Vaterlande geltenden Grundsätzen in der Musik hier praktische Geltung zu verschaffen sucht. Und da jede der genannten Nationalitäten hierin durch tüchtige Talente repräsentirt ist und für jede sich ein mehr oder minder zahlreiches Publicum interessirt, so kann es nicht fehlen, dass in dem Wettstreit, dem Geschmack seiner Parthei den Vorrang zu gewinnen, Begegnungen vorkommen, die sich unfreundlich auf Kosten der Gegenparthei äussern.

Den russischen Volksmelodien sind eigenthümlich: Neigung für Modulation, wenn der Inhalt des Textes ein langsames Zeitmaass gebietet und rhythmische Mannigfaltigkeit bei heiterer Veranlassung. Deshalb sind diese Melodien für künstlerische Bearbeitung sehr ergiebig. Vor nicht langer Zeit las ich in einer Berliner Zeitschrift eine sonderbare Behauptung über russische Melodien. — Der Aufsatz war B. D- ke unterzeichnet. — Es hiess da: „Ihre wunderlichen widerstrebenden Rhythmen haben **etwas aller musikalischen Form Entgegenstrebendes.**" Wie kommt es denn aber, dass russische Melodien mehr, als die irgend einer andern Nation von verschiedenen Tonmeistern benutzt und bearbeitet worden sind? Der Herr B. D—ke hätte doch wissen müssen, was Hummel, Ries, Romberg u. A. schon vor Jahren in diesem Genre geleistet haben, wenn seine Studien noch nicht an die Quartette Beethovens op. 59. No. 1 u. 2 gelangt sind. Dergleichen oberflächliche Ansichten suchen ausländische Künstler öffentlich geltend zu machen, um irgend einem Gönner gefällig zu werden! — In neuster Zeit huldigt die Mehrzahl der russischen Liedercomponisten dem französischen Coupletstyl, den sie durch italienische Singwendungen zu verzuckern bemüht sind. Doch fehlt es glücklicherweise auch nicht an Talenten, die **einen nationalen Kern** zu bewahren streben. Unter diesen stehen die Namen **Werstowsky** und **Glinka** obenan. Viele ihrer Weisen sind bereits ins Volk gedrungen, dessen Vorliebe für modulatorischen Schmuck auch bei dieser Gelegenheit hervortritt. Auffallend sind einzelne Nationalgesänge durch ihre polyphone Haltung. Ich habe von dem Landvolke fröhliche mehrstimmige Lieder singen gehört, die mit geringer Mühe in Canon's verwandelt werden könnten. Es wäre gewagt, von dem Character der im Volke vorhandenen Musikanlagen auf die Sympathie zu schliessen, welche die Werke deutscher Tonmeister hier oft in entschiedenster Art bei dem gebildeten Theil der russischen Nation finden; doch bleiben jene Umstände immer noch wichtig genug, um diese Hinzudeutungen nicht zu übergehen. So viel stellt sich als sicher heraus: dass die Disposition der Russen für ernste gute Musik überwiegend, sich überall da äussert, wo das musikalische Gefühl sich frei von der Zwangsjacke der Mode bewegt. Und von verzärtelten Salonnaturen, deren verkohltes Seelenleben nur in sinnlichen Genüssen die Lust des Daseins fühlt; die deshalb die zur Zeit übliche sinnumstrickende italienische Musik als Höchstes in der Kunst vergöttern, weil sie verlernt oder nie gelernt den Gott zu verehren, der dem Menschen auch in der Tonkunst ein Mittel zur Erheuung und Erhebung des Gemüths verliehen hat; von solchen Leuten, die ja allerwegen anzutreffen sind, wollen wir nicht unsere Meinung über die natürlichen Anlagen eines grossen Volkes bestimmen lassen, sondern wir wollen hoffen, dass die gute Natur desselben den giftigen Einfluss unschädlich machen wird, der möglicherweise sich von daher auf seine musikalische Kunstentwickelung geltend machen dürfte. Und unsere Hoffnung, sie wird erfüllt werden! schon jetzt offenbart sich das.

Die geistlichen Gesänge der Russen sind würdevoll, der Wichtigkeit des Gegenstandes angemessen, meist in einfacher Choralform. Bei allen russ. Kirchen in Petersburg bestehen Sängerchöre. Der 60 Personen starke Sängerchor des Grafen **Schuremetjeff**, unter Leitung eines guten Musikers, des Hrn. **Lamackin**, soll nach dem Ausspruche Sachkundiger ausgezeichnet sein. Jedes Garderegiment hat ebenfalls einen Chor, der oft so tüchtig ist, dass z. B. Hr. H. **Romberg** vor mehreren Jahren das Requiem von Berlioz mit einem derselben aufführen konnte. Durch das Beispiel des in seiner Art vollkommenen Hofsängercorps angefeuert, scheinen alle jene Chöre ernstlichst bemüht, reinen und richtigen Vortrag als Grundgesetz zu beobachten. Die einfach schönen Vorträge des Kaiserlichen Hofsängercorps wurden zu dieser Vollkommenheit vornemlich durch den russ. Musiker **Bortnianski** herangebildet. — Man lese darüber in Schillings musik. Lexicon Band 6, Seite 98—99. — Neuerdings verfügt ein Kaiserlicher Befehl, dass alle Musikstücke, welche in russ. Kirchen gesungen werden, — mit Ausnahme der Lieder, welche seit alten Zeiten in Klöstern und kleinen Städten gebräuchlich sind — von dem Vorstande des Kaiserl. Hofsängercorps geprüft sein müssen. Die Partitursammlung vier- und dreistimmiger kleiner Kirchenlieder, welche bei der Messe und anderen Gottesdiensten am Kais. Hofe gebräuchlich sind, enthält nur Compositionen von Bortnianski, Lwow, Galuppi, Makaroff und Beressowski. Ausser diesen kenne ich noch Lieder von Tortschaninoff und eine dreistimmige Messe von Davidoff, welche vor jenem Kaiserl. Befehl gedruckt, aber nicht von der Hof-Capelle anerkannt sein sollen. Die Anzahl der russischen Kirchencompositionen scheint demnach verhältnissmässig noch sehr klein, und der jetzige Chef des Hofsängercorps Hr. General A. v. **Lwow** hat die schöne Aufgabe, durch Aufmunterung einheimischer Compositionstalente der russ. Kirchenmusik einen Zuwachs von gediegenen Compositionen zu verschaffen. In anderer Richtung, nämlich als russ. Operncomponisten haben Werstowsky, Straisky und Glinka den nationalen Zug geltend zu machen versucht. (Eine grosse Oper von dem geistvollen Grafen **Michael Wielhorski** ist noch nicht zur Aufführung gekommen, eben so wenig die von **Dergominski**, über dessen Fähigkeiten Hr **Fetis** in Brüssel ein sehr günstiges Urtheil öffentlich aussprach.) — Dem Ersteren und Letzteren ist es damit entschieden gelungen, obgleich der Kunstwerth ihrer Werke sehr verschieden ist. Werstowski's Genre ist das Lied und wo er den erfasst, ist er überaus glücklich im Erfinden frischer volksthümlicher Melodien. Ganz anders verhält es sich mit Glinka. Seine musikalischen Leistungen, gegenüber allen

öffentlich bekannten Werken russischer Componisten, sind diesen an Kunstwerth so entschieden überlegen, dass sie dieselben als Dilettantenversuche erscheinen lassen. Ueberhaupt ist Glinka unter den jetzt lebenden Componisten einer der bedeutendsten und diese Anerkennung wird nicht durch eine Menge künstlerischer Verirrungen, die ihm in seiner Composition nachzuweisen sind, geschmälert. Sein feuriger Geist hat sich mancher brüsken musikalischen Herausforderung schuldig gemacht; doch verschmäht sein Character das Liebäugeln mit dem Modepöbel. Man hat ihm vorgeworfen, „dass er nicht productiv im Erfinden eigener Melodien ist, sondern nach schon vorhandenen die seinigen einrichtet.“ O, der Splitterrichter! Da haben sie endlich einen Tonkünstler, auf den sie mit Recht stolz sein dürfen, und suchen nach allen Seiten sein Verdienst zu schmälern. Zugegeben, er habe wirklich unter den hunderten von Nationalmelodien einzelne gewählt, die seiner künstlerischen Intention dienlich waren, was thut das?— C. M. v. Weber hat in seinem Oberon Aehnliches zu thun nicht verschmäht, und Mozart hat sogar in einer seiner Opern eine Arie à la Händel componirt. Glinka war noch in einer bestimmteren Lage. Er wollte eine Nationaloper schaffen. Natürlich mussten dann seine Melodien national klingen, da der Typus russischer Melodie die Basis war, worauf sein Kunstwerk gegründet werden sollte. Den gegebenen Stoff so in sich aufzunehmen, dass er sich einer vollendeten Kunstform nicht mehr hinderud erwies, sondern sich in innigster Vereinigung, eines als des andern Lebensbedingung gestaltete, das war die Aufgabe des Künstlers und die hat er meist vollkommen gelöst. Von Glinka's Schaffen, — nicht von andern ähnlichen späteren Versuchen — darf deshalb behauptet werden: „dass er den Geist russischer Nationalmusik in schöner Kunstform veredelt wiedergegeben hat.“ Die innere Wahrheit dieses Kunststrebens ist denn auch so schlagend, dass die beiden grossen Opern „Das Leben für den Kaiser“ und „Ruslan und Ludmilla“ — erstere ist schon seit 12 Jahren auf dem Theaterrepertoir — trotz der für den Componisten oft schwierigen Texte, populair geworden sind und wohl auch bleiben werden. Der Erfolg, den diese Opern hatten, war hier wie in Moskau gleich gross, obgleich die Ausführung durch russische Sänger, wenn selbige in der That so unvollkommen sängen, als behauptet wird, vielen Schönheiten nicht die gerechte Würdigung verschafft haben mag. Das Trio in „Das Leben für den Kaiser“ (im 1. Act) habe ich auch von der Mad. Viardot und den Herren Tamburini und Rubini singen gehört und muss aufrichtig bekennen, dass mir dieses Musikstück deshalb nicht lieber geworden ist. Ich weiss das nicht anders zu erklären als: dass die Schönheit und Gedankenkraft in diesem Trio den Mangel virtuoser Vollendung bei der Ausführung weniger empfindlich macht, dass es überhaupt bei Musik von nationalem Gepräge hauptsächlich auf die Sympathie der Sänger für die Composition — vorausgesetzt, dass die Stimmen nicht schlecht und die Intonation rein ist — ankömmt, um Wirkung hervorzubringen. Mozarts „Don Juan“ von italienischen Sängern aufgeführt, machte — wahrscheinlich, wegen der bei den Sängern fehlenden Sympathie — nicht den gehofften grösseren Eindruck auf mich, eben so wenig, als mit seltenen Ausnahmen mich der Gesang deutscher Sänger in italienischen Opern befriedigte. In der Oper „Ruslan und Ludmilla“ sind, ausser den vielen darin vorkommenden schönen und geistreichen Musikstücken, die Balletcompositionen origineller und meisterhafter als irgendwo. — Zwar, wo so viel Licht, fehlt Schatten nicht; — wenn aber von Entwickelung einer russischen Nationaloper die Rede ist und man vorurtheilsfrei den Riesenschritt, welchen Glinka hierin gethan, erwogen hat, erscheint es mir kleinlich hier Anforderungen dem Lobe anzunesteln, denen auf viel geebneterem Boden von den grössten Tonmeistern so selten nach allen Seiten hin genügt worden ist.

Feuilleton.

Berlin. Durch eine Privat-Mittheilung erfahren wir, dass Spontini mit der Vollendung seiner Oper: „das verlorne Paradies“ beschäftigt sei. Der Text ist vom verstorbenen Dr. Sobernheim. Spontini wird im Sommer Franzensbrunnen besuchen und nach beendeter Brunnenkur eine Zeitlang in Berlin verweilen.

— Im Concert des berühmten Pianisten Dreischock rief ein Herr beim Applaudiren stets: „bravi, bravi.“ — Der Nachbar, sich hierüber wundernd, frägt, warum er denn „bravi“ rufe, und erhält zur Antwort: „Es gilt ja hier Drei Schock zu applaudiren.“ —

— In einem der nächsten Concerte (Thé musical) des Musikdirectors Josef Gung'l werden wir die so viel besprochene und in Wien mit Beifall aufgeführte Symphonie von Conradi zu hören bekommen.

— Bei der Aufführung von Meyerbeer's „Vielka“ in Wien wirkten 6 Kanonen, jede mit 8 lebendigen Pferden bespannt, mit. Unser Artikel: „Schein und Wirklichkeit auf der Bühne“, muss dort noch nicht gelesen sein. — (Sie sind nur von Pappe, die Kanonen nämlich.) —

Breslau, 17. Febuar. Im vierten Concert des akademischen Musikvereins (11. Febr.) brachte der als Capitalgönner dieses Vereins bekannte Ober-Organist und Mitdirector des Breslauer Künstlervereins Hr. E. Köhler seine neueste dem akademischen Musikvereine gewidmete Composition, „Kriegerchor, ged. von O. Prechtler“ unter allgemeinem Beifalle zur Aufführung. Der Pianist Hr. Carl Schnabel ist dem Vernehmen nach mit einem Operntexte von Carlo beschäftigt. — Der Musiklehrer des ehemaligen hiesigen evangelischen Schullehrerseminars Hr. Ernst Richter beabsichtigt einen Cursus für Unterricht in der Composition zu eröffnen. Noch vor Ostern findet die erste öffentliche Prüfung der Schüler des Seidelschen Instituts für Harmonielehre, Orgelspiel und das Studium der Orgelbaukunde in der Christophoeikirche statt. — Das musikalische Institut des Ober-Organisten Hrn. C. Freudenberg zählt auch mehrere Zöglinge aus der Damenwelt. Der Musiklehrer Hr. Ed. Raymund hat nunmehr auch die Partitur des von ihm componirten Melodrama's „der Meister, Gedicht von Egon Ebert“ veröffentlicht. *W. A.*

Magdeburg. Unser verdienter Musikdirector Mühling ist gestorben. (Der alte oder junge Musikdirector Mühling?)

Hamburg. Der kleine Papendyk hat sich im Thalia-Theater während der Zwischenacte mit vielem Beifall und Hervorruf hören lassen. Am 1. März giebt er eine eigene Soirée musicale.— Was kann man mehr verlangen?

Dorpat. Der berühmte Violin-Virtuose H. Ernst liegt hier seit 14 Tagen an Rheumatismus und Windpocken krank darnieder, nachdem er uns in zwei Concerten entzückt, die beiläufig 6000 Rbl. Bqo einbrachten.

Freiburg im Breisgau. Am 11. Febr. wurden Meyerbeers Hugenotten unter dem Titel „Ghibellinen in Pisa“ aufgeführt.

Paris. Am 21. Februar Nachmittags fand im Saal des Pianofortefabrikanten Pleyel ein Concert zum Besten des „deutschen Hülfsvereins“ unter Mitwirkung des Frl. Emma Babnigg und der Hrn. S. Goldschmidt, L. Ehrmann, Schallhoff und Theodor Pixis statt. Es war trotz des herrlichen Frühlingswetters und ungeachtet an demselben Nachmittag noch fünf andere Concerte gegeben wurden, äusserst zahlreich besucht. Man konnte den vornehmsten Mitgliedern der deutschen Welt in Paris begegnen. Ein Sextett von Hummel, der Carneval in Venedig von Ernst und ein Duo für zwei Pianos über ein Thema aus Norma bildeten die vorzüglicheren Nummern des Programms. Die Brutto-Einnahme betrug 27000 Frks.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin

Erster Jahrgang № 10. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 10. März 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Richard Wagner's Tannhäuser

von

Ernst Kossak.

Aehnlich der gebildeten deutschen Sprache, die einer gewissen Dosis poetischen Talentes schon mit einer umfangreichen fertigen Phraseologie entgegenkommt, hat sich auch in der gebildeten deutschen Musik, ein Fond stereotyper Wendungen angesammelt, der von einer nicht allzubesorgten Klasse der Componisten mit gutem, vielleicht auch mit schlechtem Gewissen ausgebeutet wird. Es dauert ferner unter den Componisten, wenigstens den deutschen, der alte Waffenstillstand der Gedanken noch immer fort, der als das Erbtheil der romantischen Schule in der Poesie, auch die Musik ansteckte und die minder productiven Geister zu einer Menge Thorheiten verleitete.

Diesen Waffenstillstand der Gedanken, der sich namentlich im deutschen Tondrama auf erschreckende Weise (ich nenne keine Namen und Werke) kund gab, zu brechen, wie voller Frische, mitten durch diese abgepeinigten Redensarten zu fahren, ist der Vorsatz entschiedener Geister gewesen, die unter einander zu sehr abweichen, in ihrer Anlage, ihrem Thun zu heterogen sind, endlich auch selbst von zu individuell gefärbten Principien ausgehen, als dass wir auf sie den Namen Schule anwenden sollten. Eines jedoch ist ihnen allen gemein: das Ablehnen des trivial Gewordenen, das muthige von Vorn anfangen, endlich das philosophische Denken auf musikalische Productivität angewandt. Die Kritik hat hier zuerst nichts zu thun, als das Princip, insofern es in Reinheit festgehalten wird, anzuerkennen, dann aber gesellt sich zu dieser angenehmen, die unangenehme Pflicht, Künstlernaturen der Art, die zu den allerunbändigsten gehören und zuweilen von sieben Dämonen besessen werden, kritisch zu belangen und mit dem Exorcismus der Aesthetik zu verfolgen, wo sie in diabolischem Paroxismus der Production aus allen Fugen der Kunst gehen und alle Grenzsteine verrücken.

Der Schreiber dieser Zeilen muss hier seinen verehrten musikalischen Lesern, und er weiss dass er zu einem gewählten Kreise spricht, das freimüthige Bekenntniss ablegen, dass er nicht ohne schmerzliche Regungen über das in Rede stehende Werk sich hier geäussert hat, denn nachdem er mit leidend dem Schöpfer in den mäandrischen Windungen seiner künstlerischen Zweifel und Befürchtungen gefolgt ist, starren ihn diese ausgesprochenen Resultate seiner Beobachtung so erkältend an, dass er sich den bei einem Kritiker allerdings wunderlichen Wunsch nicht versagen kann: er möge sich geirrt haben. Tannhäuser ist eine musikalische That, aber eine Unthat. Dem Componisten hier von einem verfehlten Streben, von Irrthümern zu reden, wäre ein unsinniges Beginnen, wo es so klar zu Tage liegt, mit welcher titanischen Gewalt ein eigenthümlicher Geist, aus seinem Organismus heraus, ein Product in die Welt geschleudert hat, das ein so ungangbares Gepräge an der Stirn trägt. Wir können ihm nicht zurufen: Kehre um! Dieser muss vorwärts, er spielt in der grossen Geistertragödie seine Rolle aus und ob nach der Peripetie des Dramas sein Ende ein glückliches oder tragisches sein werde, müssen wir der über Alles entscheidenden Zukunft überlassen. Wagner ist selber in der Kunst, dieser verzauberte Tannhäuser, der in sich die Erinnerungen des lieblichsten künstlerischen Genusses trägt, aber hinaus muss von den Gewissensbissen seiner edlen Natur gefoltert und nun im kunstbigotten Leben, der geltenden Dogmatik gegenüber, für sein geheimnissvolles Sinnen, keine Verzeihung, keinen Ablass finden kann. Der Genius wird kommen, der uns

alle diese Räthsel löst, der mit mächtiger Intuition, Schöpfungen klar hinstellen wird, die eine neue Aera der Musik beginnen werden; aber noch leben wir in einer Uebergangsperiode, hinsichtlich der Kunst und Kritik.

Der uns zugestandene Raum ist so beschränkt, dass wir die vorhergegangenen Werke Wagner's hier mit Schweigen übergehen müssen, ja dass wir über die, den Text bildende Sage des Tannhäuser, jede literarhistorische Auseinandersetzung uns zu versagen genöthigt sind und das Sujet, wie Tannhäuser den Venusberg verlässt, im Sängerkampf die sinnliche Liebe besingt, verflucht wird, nach Rom geht, ohne Verzeihung wiederkehrt und sterbend durch die Fürbitte der reinen Elisabeth gerettet wird, als bekannt voraussetzen müssen. Die deutsche Poesie hat längst diese Figur zu einem Typus erhoben. Es fällt in die Augen, wie entsprechend den bisherigen Ansichten von musikalischem Schaffen dieser Gegenstand zu nennen ist, aber es bleibt unbegreiflich, wie gerade Richard Wagner ihn sich erkor, er, der von der Musik so sehr viel mehr will, als blosses Malen von Stimmungen, er, dem das leere in den Tag Musiciren im Drama, so augenscheinlich verhasst ist. Gegensätze nämlich, die in der Kunst längst beseitigt sind, weil sie mit höchster Intensität dargestellt und versöhnt wurden, mittelalterliche Grillen, die unseren modernen Anschauungen schon ruinenhaft erscheinen, werden hier noch einmal mit höchstem Ernst zur Sprache gebracht.

Der Autor hat, wie es scheint, den Text selbst ausgearbeitet, aber ihn so gehalten, dass jeder andere Componist älterer Richtung ihn mit mehr Erfolg componirt hätte, als er, dessen Musik sich gegen diese Worte nur zu oft wie ein corrosives Gift verhält. Schon in dieser Fähigkeit mit dem Wort umzugehen, liegt eine ungemein kräftige Selbstständigkeit. Wie aber konnte er überhaupt diese Wahl treffen, die nicht allein, seiner Art sich auszusprechen, sondern sogar seinem künstlerischen Gehalt ganz fern liegt. Das religiöse christliche Element nämlich, das in der Oper höchst wesentlich auftritt, ist in gar kein richtiges Verhältniss mit dem Heidnischen, derb Sinnlichen gesetzt. Man sieht von vorn herein, dass der Componist, der das Gebräuchliche in der Musik so starr von sich weist, sich hier künstlich einen alten Standpunkt neu zurechtrückt und aufstutzt, und hier ohne innere Wahrheit und eigene Ueberzeugung zu Werke gegangen ist. Durch die ganze Dichtung zieht sich dieser Conflict der genannten beiden Elemente, aber wie wir bei dem Heidnischen nicht zu einem kräftigen Vollgenuss, zu einem heissen Sinnenrausch kommen, sondern mit dem Dichter und Musiker an einer ungeheuerlichen romantischen Zerrissenheit leiden, so erobern wir uns nicht im Christlichen diese gemüthliche Versöhnung, denn grelle rothe Streiflichter zucken stets unheimlich an Krucifixen und Heiligenbildern empor, diese Büsser kommen unversöhnt, wie sie ausgingen, von Rom zurück, diese Elisabeth stirbt nicht im Frieden, ja dieser Wolfram von Eschenbach ist nicht besser als der Tannhäuser, Heinrich von Ofterdingen, denn auch dem Meister selber, als er sie schuf — hat die Hand gezittert.

Er, der mit Strenge und Energie auf Ausdruck von concreten Ideen in der Musik zu dringen scheint, quält sich hier mit dem blauen Qualm der Romantik ab, und in die Falle, der Weber, dieser feine Denker vorsichtig aus dem Wege ging, stürzt er mit seinem ganzen Gewicht. Denn wenn Weber stets fest hielt, dass im Drama die Individualität ihre heiligen Rechte habe und die Musik nie der Characteristik treulos werden dürfe, wirft sich Wagner hier auf zwei Abstractionen, die dem Ton wie dem Worte material unübersteigliche Hindernisse in den Weg legen und bei der Darstellung der Oper ein tödtlich ermattendes Einerlei hervorbringen werden. Wie sehr der Verfasser an diesem Gebrechen litt, sieht man an den wenigen breiten Gruppen, lebenden musikalischen Bildern vergleichbar, in die ihm die Arbeit unter den Händen zerfallen ist und für den Hörer zerfallen bleibt, wenn er nicht durch eine gutmüthige Reflexion, der Dichtung und Composition zu Hülfe kommt.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Fanny Hensel, geb. Mendelssohn-Bartholdy. Gartenlieder. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, op. 3, 1s Heft. Bote u. Bock.

Die in Rede stehenden Gesänge interessiren durch zarte und poetische Auffassung des Textes und glückliche, wenn auch mehr harmonische und rhythmische als melodische Erfindung und schönen Stimmfluss ungemein. Am wenigsten sagt Referent No. 1 zu, indem das süss-schauerliche Element des Gedichtes weder durch die Wahl der Dur-Tonart noch durch Melodie und mitunter fast unedel plaudernde Rhythmik (bei der Stelle: Wenn die vielen Bäche rauschen) entsprechend wiedergegeben scheint. Auch sind in diesem Gesange einige Unebenheiten des Satzes, die unangenehm das Ohr berühren. So gleich das 2te Viertel des ersten Taktes, wo der 4te Accord auf *ais* unendlich leer klingt, und dann im 7ten Takt der Sprung des Tenors von *cis* in die Quinte des Basses, welche mit der Bassstimme zugleich abwärtsgehende Bewegung doch gar zu sehr den Eindruck von zwei auf einander folgenden Quinten macht. —

Ungleich bedeutender in jeder Beziehung ist Nr. 2. Namentlich ist der Anruf „phantastische Nacht“ mit den bei der Wiederholung der Worte verminderten Harmonien *h-dur* und *a-moll*, ein sehr glücklicher Gedanke, anscheinend klein, aber die Meisterin im Satz verrathend; dann die reizende, wenn auch ein wenig an Weber erinnernde Stelle „mit glühendem Liebesblick“ wo die natürliche, ungesuchte Nachahmung der Melodie durch den Tenor von sehr anmuthiger Wirkung ist, so wie überhaupt das ganze *e-dur* einen sehr frischen Eindruck macht. No. 3. Herbstlied von Uhland, ist eben so elegisch, wehmüthig-lieblich componirt als gedichtet, und dies ist wohl das höchste Lob, was man einer Composition zu einem Uhlandschen Gedicht nachsagen kann. In einigen Stellen erinnert diese Nummer an Mendelssohns „Auf der See zu singen“ namentlich im 5ten, auch am Schlusse wiederkehrenden Takte, wie denn überhaupt die schwesterliche Liebe zu den Compositionen des Bruders, sich in Anbringung mancher nur ihm eigenthümlicher harmonischer und melodischer Wendungen in diesen Liedern offenbart. Sehr reizend wirkt die kleine melismatische Stelle „ahnest du, o Seele wieder, sanfte süsse Frühlingslieder“, wo das Ruhen auf dem Bass *h* nach den hin- und herwogenden süssschmerzlichen Harmonieen, mit den sehr melodisch geführten Sopran- und Tenorstimmen äusserst wohlthuend ist. No. 4 erscheint unbedeutender, wogegen Nr. 5 nach der Ansicht des Ref. das gelungeste ist. Schon der unisono-Anfang „Abendlich schon rauscht der Wind“ bringt einen entschieden melancholischen Eindruck hervor, welcher auch durch das Ganze fortweht. Sehr schön ist die Durchführung des Gedankens: „die so stille in den Schlünden“ — und die Wiederaufnahme des Thema's und die eigenthümliche, romantische Führung der Sopranmelodie

aus den tiefen Grün-den

No. 6. Im Wald von Geibel, sehr anmuthig und frisch, mit scharfen, kecken Rhythmen.

Somit seien denn diese 6 Lieder den Freunden des 4stimmigen Gesanges auf das Beste empfohlen. Sie reihen sich den besten und edelsten dieser Gattung würdig an.

Berlin.

Königliche Oper.

Am letzten Februar wurde „Eben recht!", eine komische Oper von August Schäffer, Text von Carl Blum, zum ersten Male aufgeführt. Der Componist ist ein hiesiger junger Künstler, dessen kleinere musikalische Werke, namentlich komische Lieder sich schon lange einen Kreis von Freunden erworben haben. Die kleine, einactige Oper ist nicht sein neuestes Werk, es hat eine geraume Zeit bei der Intendantur gelegen und ist die Aufführung durch Verhältnisse verzögert worden. Was den Text anlangt, so gehört er jedenfalls zu den schwächsten Arbeiten von Carl Blum. Ein ehemaliger Wachtmeister dann Gastwirth und seine junge Frau, ein Husarenlieutenant und ein einfältiger, poetisirender Grenzwächter, sind die zur Entwickelung gebrachten Charactere. Letzterer will die junge Frau, man weiss nicht recht, ob ent- oder verführen; der Lieutenant kömmt dazwischen und söhnt den alten Herrn mit der jungen Frau aus, nachdem er den Verdacht, die Rolle des Liebhabers zu spielen, mit Ehren von sich gewälzt. Man erkennt sogleich, dass die Poesie, so klein und unbedeutend das ganze dramatische Tableau ist, jener moralisirenden Richtung angehört, die es zu keinen eigentlichen Pointen und spannenden Collisionen kommen lässt. Das Ganze wickelt sich leicht und gemüthlich ab, wie so Manches im gewöhnlichen Leben.

Der Componist hat aus der komischen Prosa des Dichters ein musikalisches Werkchen geschaffen, welches mit Ausnahme einiger uninteressanten Längen im Dialog, schon im Stande ist, als Prolog zu einem grossen Ballet die Zuhörer zu fesseln. Originalität in der Erfindung, überraschende Wendungen fehlen der Composition. Sie schliesst sich in der Form den ältern Singspielen an. Die Codas zu den einzelnen Nummern sind stereotyp, sie wiederholen sich regelmässig, meistens durch einen Trugschluss. Im Ganzen hat Hr. Schäffer die Form des Liedes nicht verlassen. Die Duetts und Terzetts sind mehrstimmige Lieder. Recht hübsch gearbeitet und anziehend in den Wendungen ist das Duett zwischen Sternhelm und Mariane. Effectvoller das Duett zwischen Brenner und Sternhelm, beides aber sind die gelungensten Nummern der Operette. Doch glauben wir, dass es möglich gewesen wäre, den musikalischen Gedanken durchschnittlich eine interessantere Färbung zu geben. Namentlich hätten frappantere Rhythmen viel dazu beitragen können. Die Instrumentation ist recht discret, oft geschmackvoll durch Einfachheit und natürlichen Fluss. Die einzelnen Rollen waren in den Händen der Herren Blume (Gastwirth Brenner), Frl. Brexendorf (Mariane seine Frau), Hrn. Krause (Husarenlieutenant) und Hrn. Mantius (Grenzwächter). Frl. Brexendorf zeigte sich belebter in der Action als wir erwartet hatten. Besonders gelang es ihr, eine rührende Scene im Dialog recht gemüthlich-prosaisch, wie es die Situation verlangt, herauszukehren. Ihre Stimme hat einen so klangreichen Körper, dass in musikalischer Hinsicht gar nichts gegen sie einzuwenden ist. Hr. Blume spielte belebt und mit dem ihm eigenen Humor vollständiger Freiheit. Hr. Krause war ebenfalls an seinem Platze. Am wenigsten sagte uns Herr Mantius zu. Wir wissen nicht, warum er den Grenzwächter in das Gewand eines halben Berliners einhüllte. Der naseweise, geschwätzige poetisirende Berliner sieht denn doch etwas anders aus. Nach der Anlage der Rolle ist der Grenzwächter viel zu klug, um so dumm und viel zu dumm, um so klug zu sein, wie ihn Hr. Mantius zeichnete. Etwas mehr Carricatur wäre, so scheint es uns, hier ganz am Platze. So aber fehlt der Rolle die Eigenthümlichkeit eines bestimmten Gepräges. Uebrigens erkannte man dennoch den geistvollen Künstler auch in dieser Halbheit, zu der der Text auch das Seinige beitrug. Das Publicum erwies sich, insbesondere bei der zweiten Aufführung, theilnehmend und können wir nicht umhin, dem Componisten unsererseits Anerkennung auszusprechen. Möge es ihm gelingen, bei spätern dramatischen Arbeiten, sich zu einer freiern und leichtern Ungezwungenheit noch mehr zu erheben.

Dr. L.

Ein Heldentenor, heisst der Stein der Weisen, den seit manchem Jahre die Theater Deutschlands vergeblich suchen. Endlich hat Berlin ihn gefunden, — aber nur leihweise. Dresden, welches im glücklichen Besitz ist, hilft uns damit aus. In zwei Schlachten hat der Held Herr Tichatschek bereits den glänzendsten Sieg erfochten, und für zwei Confessionen gekämpft, als Jude, und als Hugenotte. — Wir verlassen den romantischen Boden des Gleicheisses, der uns doch auf die Dauer nicht trägt, um uns auf den prosaischen des Berichts zu stellen. Am 2. März trat der berühmte Sänger in Halevys Jüdin als Eleazar, am 5. in Meyerbeers Hugenotten als Raoul auf. In der ersten Rolle hätten wir ihm nur einen einzigen Vorwurf zu machen, den wir ihm noch zwanzig Jahre machen möchten — dass er zu jung war, zu frisch an hellklingendem Metall der Stimme für einen Mann der dem Greise fast die Hand reicht. Ein Polizeikommissair, der hier nicht Betrug witterte, müsste aus dem Dienst. Zu desto grösserem Vortheil gereichte der unschätzbare Fehler dem Sänger in den Hugenotten, wo er das Heldenthum, mit welchem Raoul gegen das gewaltige Schicksal kämpfen muss, das auf seinen jugendlichen Schultern lastet, in feuriger Kraft vertrat. In beiden Opern durften sich namentlich die Ensembles seiner Mitwirkung erfreuen, indem sie durch die hell durchblitzende Kraft seiner Stimme öfters eine ganz neue Färbung gewannen. Der Künstler hat seit einer Reihe von etwa sechs bis sieben Jahren, in der wir ihn nicht gehört, an seinen Mitteln nicht nur nichts verloren, sondern wie es uns scheinen will, sogar gewonnen. Das Einzige, was wir bisweilen nicht billigen möchten, wäre ein zu hartes Angreifen des Organs, wodurch die Wirkung nicht nur in der Schönheit, sondern auch sogar in der Kraft geschwächt wird. An einigen Stellen erreicht die letztere einen Gipfel, wie wir uns dessen kaum aus einer früheren grossen Tenorstimmenperiode zu erinnern wissen; so z. B. am Schluss des vierten Akts der Hugenotten bei den Worten: „Gott Dir befehl ich dieses theure Leben." Der Erfolg des Sängers war, wie sich dies gar nicht anders erwarten liess, der vollkommenste, den man nur denken kann. Beifall- und Hervorruf wollten nicht enden. Ein gleicher Antheil daran gebührte allerdings auch der grossen Künstlerin, die an seiner Seite wirkte, Mde. Viardot-Garcia, welche in beiden Vorstellungen ebenfalls die reichen Blüthen ihres Talents nach allen Richtungen entfaltete.

d. R.

Italienische Oper.

Die italienische Oper gab am 6. März eine musikalisch-dramatische Academie. Veranlassung dazu war die Aufführung von Müllner's Schuld als Benefiz für ein Mitglied des Schauspiels an der Königsstädtischen Bühne. Diese Form der Darstellung hat also nur in einem zufälligen Ereignisse ihren Grund. Denn wir haben nicht Ursache anzunehmen, dass die italienische Oper schon so entkräftet ist, um noch vollständige neue Opernaufführungen zu Stande zu bringen. Erwägt man, dass in der Mangelhaftigkeit dramatischer Kunstdarstellung die Schwäche der Oper beruht, so kann man sich mit einer musikalischen Academie, d. h. mit einer Concertaufführung schon befriedigt erklären. Vor Allen glänzten Sgra. Fodor und Sgr. Labocetta durch ihren schönen und ansprechenden Gesang, erstere besonders durch den Vortrag einer Arie aus der Nachtwandlerin, Letzterer durch eine Arie aus der Italienerin in Algier, an welche sich das darauf folgende Terzett derselben Oper anschloss, unter Mitwirkung des Sgr. Pon-

zu wünschen übrig liess. Mit dem musikalischen Theile der Academie war auch Ballet verbunden, diesmal aber von Mitgliedern der Königl. Bühne ausgeführt. *d. R.*

Kammermusik.

Am 7. März fand im Stöckerschen Saale eine Matinée statt, in welcher zwei Compositionen gediegener Gattung vorgetragen wurden. Die Verfasser derselben haben sich bereits durch frühere Arbeiten bekannt gemacht, Herr Julius Weiss und Flodoard Geyer. Die Composition des erstern war ein Quartett für vier Streichinstrumente. Wir haben in dieser strengen Form bisher von Jul. Weiss noch nichts gehört und müssen anerkennen, dass uns vieles sehr erfreulich erschien. Sämmtliche Sätze zeichneten sich durch schöne und weiche Cantilene aus; der Bau des Werkes erinnert an die Form, in welcher Mozart das Quartett zu behandeln pflegt, wenn auch die Haltung der Arbeit meist symphonisch und der ersten Geige die Melodieführung fast ausschliesslich übertragen worden war. Recht geschickt erschien uns die melodiöse Ausführung der Motive und besonders im Scherzo eine pikante Färbung der begleitenden Instrumente. Höher stellen wir hinsichtlich der Erfindung das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle (*A-moll*) von Flod. Geyer, ein Werk, in welchem vor Allem eine einheitliche Grundidee hervorleuchtete, durch und durch von düstrer Färbung. Diese ursprüngliche Anlage mag den Componisten veranlasst haben, seinen Motiven besonders in dem ersten und letzten Satze nicht eigentlich einen melodischen Reiz zu geben. Die beiden Mittelsätze, besonders das Scherzo, waren höchst eigenthümlich und reichen allein hin, den Componisten das aufmunterndste Lob für spätere Arbeiten dieser Gattung zuzuwenden. Jedoch möchten wir ihn vor einer Eigenthümlichkeit in seiner Bearbeitung warnen, die allerdings hie und da von grosser Wirkung ist, von ihm aber, wie uns scheint, zu häufig angewendet wird: die Führung der Streichinstrumente im unisono, so dass der Satz zuweilen nur zweistimmig auftritt. Die Arbeit giebt Zeugniss von einem tüchtigen und gediegenen Kunststreben. Die Ausführung beider Arbeiten war nicht correct genug, nur Herr Löschhorn (Pianoforte) befriedigte vollkommen. Auch trug er, ein geschmackvoller Componist für sein Instrument, eine Idylle und Tarantelle eigener Composition als Intermezzo vor.

Dr. L.

Concerte.

Das dritte Concert des Hrn. Alex. Dreischock war musikalisch bedeutender als die beiden vorangegangenen. Der grosse Virtuose trat zugleich als Componist im grössern Genre auf. Nach Mendelssohns Ouvertüre zur Melusina, von der Königl. Capelle unter des Herrn Concertmeisters Ries Leitung sehr gut ausgeführt, gab uns Hr. Dreischock einen Concertsatz mit Orchesterbegleitung, in welchem das Pianoforte, wie zu erwarten, die Hauptrolle spielte, aber doch zugleich auf die Wirkungen des Orchesters hinreichend Bedacht nahm. Es war namentlich ein graziöses Thema, das in dieser Composition zu einer musikalischen Geltung gelangte. Viel bedeutender erschien uns ein Rondo des Componisten mit Orchesterbegleitung. In ihm vereinigte sich Alles, was wir einzeln schon in den verschiedensten seiner Compositionen zu hören Gelegenheit hatten. Rapidität in den schwierigsten Octaven-Gängen und Doppelgriffen, Eleganz und Lieblichkeit in der Cantilene, Letztere stets verbunden mit einer geschickten und überraschend klingenden Instrumentation, characterisirten die an mannigfaltigen Melodien und Passagen reiche Composition. Die übrigen Compositionen waren kleiner in ihrer Form und gehören in den Bereich der Salonmusik. Einzelnes ist schon früher von dem Virtuosen vorgetragen worden. Das Souvenir de Berlin und die Romanze (Tremolo) waren neu. Ersteres äusserst graziös, gewann sich in hohem Maasse den Beifall der Zuhörer, die Romanze kann man eine geschickt gearbeitete Etude für Tremolo-Bewegung im Doppelgriff nennen. Der zweite Theil des Concerts wurde mit einer Concert-Ouvertüre von dem Componisten eröffnet. Wenn auch in der Erfindung nicht neu und eigenthümlich, zeigte diese Composition doch ein erfreuliches Geschick wirkungsreicher Instrumentation, die bei einer stärkeren Besetzung noch zu einer grösseren Geltung gekommen sein würde. Hr. Monari, der schon das erste Concert unterstützt hatte, sang mit kräftiger Stimme und feurigem Vortrage eine Arie aus dem Liebestrank. Frl. Bühring, eine Schülerin Garcia's, trug eine lyrisch-dramatische Composition, Maria Stuart, von Niedermeyer vor. Die Sängerin ist noch nicht vollständig ausgebildet, besitzt aber eine ansprechende obwohl nur schwache Sopranstimme, die durch eine correcte Intonation und ein wohlthuendes Colorit für den Salon sich wohl eignet. *Dr. L.*

Herr Dr. Robert Schumann hatte am 8ten Februar einen auserlesenen Kreis von Musikern und Musikkennern zu einer musikalischen Matinée zu sich eingeladen. Er bot der Versammlung zwei schöne Compositionen, an deren Ausführung ausser seiner talentvollen Gattin geb. Clara Wieck, Künstler und Dilettanten sich betheiligt hatten. Wir haben, wenn wir diese musikalische Privatfeier, in den Kreis einer öffentlichen Kunstbesprechung ziehen, insbesondere von dem Werthe der Compositionen zu sprechen. Die eine, ein Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncelle, von Robert Schumann, die andere ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle von seiner Gattin. Beide Werke geistreich und anziehend in der edelsten Kunstform gedacht. Das Quartett enthielt sehr viele schöne Züge, wie wir sie von der eigenthümlichen Kunst- und Phantasierichtung Schumanns erwarten konnten. Gediegenheit in der Form, Originalität in den Gedanken, wenn auch in einzelnen Partieen vielleicht etwas zu gesucht, zeichnen Schumanns Compositionen aus. Das Trio von Clara Schumann erschien uns fliessender und in der Entwickelung der Motive von melodiöserem Gehalt. Clara Schumann trug die Partieen des Pianofortes mit ausserordentlicher Kraft und gesunder Kunstauffassung vor. Ueberhaupt bekennen wir, dass unter dem Wust von Virtuosenleistungen, an denen unsere Zeit überreich ist, solche Gaben wahrhaft erfrischend und stärkend sind. Eine ausgezeichnete Dilettantin sang inzwischen mit schönem Portament zwei Lieder von Fanny Hensel und Robert Schumann. *Dr. L.*

Correspondenz.

Breslau, am 25. Februar.

Theater. Wir eröffnen die Reihe der Breslauer Theater-Berichte mit einer Vorführung des musikalischen Theaterpersonals. Kapellmeister ist bekanntlich Hr. Eugen Seidelmann; er erhielt den Dirigentenstab am Theater 1830, nachdem er kurz vorher den des academischen Musikvereins niedergelegt hatte. Als dramatischer Componist ist er bisher mit zwei Opern: „Virginia", heroische O. in 3 Acten und „Das Fest zu Kenilworth", rom. O. in 3 A., wie mit Chören, Liedern, Märschen und Melodramen zu vielen Schauspielen aufgetreten. Zweiter Musikdirector ist seit Ostern v. J. der den Schlesiern durch seine gr. rom. Oper: „Lore-Ley, die Fee am Rhein" zuerst vortheilhaft bekannt gewordene und Galli, das mit Action und im Costüm dargestellt, Manches

Herr Heinze; abgesehen von seiner zu den besten Hoffnungen berechtigenden musikalischen Durchbildung ist er noch ein besonderer Virtuos auf der Clarinette. An den Violinen stehen die Herren Blecha (Orchesterdirector), Domann, Eschrich, Gretzke I., Hartdeck, Kätsch, Marx, Panthe, Ries, Seelig, Unverricht I. Bratschisten sind: Kupst, Langner, Unverricht II. Violoncellisten: Bergmann, Schneider, Trogisch. Contrabassisten: Franke, Kless, Warnicke. Flötisten: Bunke, Gohl. Oboisten: Kleinert II., Pätzold. Clarinettisten: Bauer I., Bauer II. Fagottisten: König, Langenhahn. Hornisten: Kothe, Müller, Michael I., Michael II. Posaunisten: Alich, Broszwitz, Demuth. Trompeter: Kleinert I., Olbrich. Pauker: Gretzke II. Türkische Musik: Lehninger, Werbs. Das stehende Orchester zählt also 40 Mitglieder und wird natürlich bei grossen Opern durch Extra-Musiker nach Umständen verstärkt.

Darstellende Mitglieder der Oper sind für Sopran: Madame Küchenmeister, Mad. Mayer und die Frll. Garrigues, Mehr, Ubrich. Tenor: die Herren Campe, Kahle, Schlosz. Bass: Gregor, Isoard, Prawit, Rieger (Stolz, Scholz). Der Chor zählt 20 Herren und 15 Damen; das gesammte musikalische Personal zählt also incl. Orchester 87 — 89 Mitglieder.

Es ist häufig Klage geführt worden, dass die dem Theater nicht attachirte Künstlerschaft mit der dem Theater (Oper) zu zollenden Aufmerksamkeit bis zur Unglaublichkeit kargt. Diese Klage ist allerdings eine begründete, so dass eine baldige Veränderung der bestehenden Verhältnisse auf das Dringendste gewünscht werden muss, wenn es sonst wahr ist, dass der Künstler, sei er Virtuos, Lehrer, Dirigent oder Componist in der Oper eine unerschöpfliche Quelle edlen Genusses und belebender Anregung suchen und finden muss. Freilich müssen Theaterdirectionen den Künstlern gegenüber nicht als Directionen sondern als collegialische Freunde auftreten; die Künstler werden aber auch nicht vergessen dürfen, dass Theaterdirectionen ausser der berührten Verpflichtung noch anderen schwierigeren nachzukommen haben. Wenn die Direction des hiesigen Künstlervereins ihren Mündeln ein Plätzchen im Theater ausmittelte, würden die angedeuteten fatalen Verhältnisse sofort wenigstens theilweise verschwinden. Oder sollte es bei den Künstlern hinreichend sein, Thaliens Tempel im Jahre zwei, drei höchstens viermal zu besuchen, wenn, wie es im v. J. der Fall war, fast jeder dritte Abend eine Oper bietet. Lässt sich den Werken eines Auber, Bellini, Boyeldieu, Donizetti, Dorn, Fioravanti, Flotow, Halevy, Heinze, Isonard (Nicolo de Malte), Lindpainter, Lortzing, Marschner, Meyerbeer, Mozart, Rossini, Spohr und Weber, welche Namen das Opernrepertoir des v. J. schmückten, gar Nichts mehr absehen und abhören?

Der Künstlerverein giebt den 4ten März das sechste und letzte Concert dieses Winters.

Der Akademische Musikverein gedenkt bei seinem fünften Auftreten (11ten März) die Jahreszeiten von Haydn aufzuführen. Seit langer Zeit hat der Verein kein so grossartiges Unternehmen gewagt. Wir wünschen hierzu alles Glück.

Die Eurythmia, der von Mad. Marochetti geleitete Gesangverein beabsichtigt nächstens zum Besten der Armen ein ihr von Gollmick in Frankfurt a. M. empfohlenes Oratorium „Christus am Kreuze" von Neukomm zu produciren. Möge es der Eurythmia diesmal nicht so ergehen wie im vorigen Jahre, wo am Tage vor dem Feste Tenöre und Bässe zur Krakauer Expedition commandirt und Sopran von dem Einfalle, nicht singen zu wollen, heimgesucht wurden. Sonst will sich Mad. M. hier immer noch nicht heimisch fühlen.

Die Mosewius'sche Singakademie bereitet ebenfalls schon ihre Ostermusiken vor; diese gehören unbedingt zu den schönsten Breslauer Erscheinungen im Gebiete der Kunst.

Die Musikalische Section der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur hat in diesem Winter noch keinen Vortrag gehalten. Im v. J. kamen zur Besprechung der gegenwärtige Zustand der Musik in Paris von Hrn. Prof. Dr. H. Kahlert, das Bremer Beethovenfest, die moderne Instrumentation Händelscher Oratorien vom Secretair der Section dem Univ. M. d. Hrn. Mosewius und der Zustand der Musik in Berlin vor 40 Jahren vom Obristlieutenant Hrn. Dr. v. Strenz. Die Coryphäen der Section haben wiederholt Ursache, die laue Theilnahme der Mitglieder zu bedauern. Nächstens, so es angeht, ein Mehr über die Section.

Die Quartette der H. H. M. d. Schön, Köttlitz, Domann und Bergmann haben sich einstweilen zur Ruhe begeben. An Zuspruch hat es den Quartetten nicht gefehlt.

Ueber den hier bestehenden Bach- oder Mozartverein haben wir bisher nichts Näheres gehört, als dass er vom Dr. med. Hrn. Naumann, einem tüchtigen Violinspieler begründet worden und die bekannte Tr. Berndt'sche Pianofortefabrik das Local zu den Sessionen gewährt.

Was die unter dem Präsidium des Ob. Org. Hrn. E. Köhler im Beisein der Elite der kunstsinnigen Breslauer Damenwelt alljährlich begangene Prüfung der Clavierschüler des Frl. Minna Rahin diesmal für Resultate liefern wird, kann wahrscheinlich erst im April berichtet werden. *W. Altmann.*

Feuilleton.

Berlin. Das Elsasser Blumenmädchen, von Hrn. St. Leon, mit Musik der Herren Conradi und Grazioni, ist gerade kein chef-d'oeuvre, aber wenn die himmlische Cerrito tanzt, so ist das auch gar nicht nöthig. Was sag' ich „tanzt", — wenn sie in einem Ballet spazieren geht, oder am Rocken sitzt, ihre schönen Arme dehnt, kurz, was sie auch immer thut, so vergisst man Balletprogramm und Musik, und ist entzückt. Ein anmuthigeres, liebreizenderes Wesen sah man nie auf jenen Brettern, die die Welt bedeuten.

In diesem, der Musik gewidmeten Blatte, hätten wir nun eigentlich nur von der Musik des neuen Ballets zu sprechen, doch, gestehen wir es nur offen, wir sind sehr unaufmerksam mit den Ohren, so lange Fanny Cerrito unsere Augen mit magischer Gewalt an sich fesselt. Wir bemerkten einige recht hübsche Wendungen, sowohl in melodischer, als auch rhythmischer und instrumentaler Beziehung; allein wen sollen wir deshalb loben? Herrn Grazioni oder Conradi, diesen Musiker oder jenen Dilettanten? — Für solche, die es noch nicht wissen sollten, wollen wir hier bemerken, dass Herr Conradi der Symphoniebestohlene, von Löffler bestohlene Conradi, also ein Musiker comme il faut ist, der es gar nicht nöthig hat, sich mit dilettirenden Componisten zu associren.

— Nach dem am vierten März stattgefundenen dritten Concerte A. Dreyschocks, in welchem der berühmte Virtuose wiederum sowohl durch die stupendeste Kraft und Ausdauer, als durch die graziöseste Ueberwindung der unerhötesten Schwierigkeiten, und durch seelenvollen Vortrag Alles bezaubert, und den Musikkenner durch Ausführung grossartiger eigener Compositionen zur Anerkennung seines Talents gezwungen hatte, brachte eine Anzahl von Musikern und Musikfreunden ihm vor seiner Wohnung ein Ständchen. Sehr sinnig war zu den Musikstücken desselben auch D.'s berühmte „Campanella" gewählt, welche ein hiesiger junger Musiker mit Geschick für Cavalleriemusik arrangirt hatte.

Berlin. Wir machen unsere Leser auf den in No. 1. des XXVI. Bandes der „Neuen Zeitschrift für Musik" enthaltenen Aufruf zu einer Versammlung deutscher Musiker in Leipzig aufmerksam. Wie, es scheint, soll hauptsächlich das Musiklehrerwesen Gegenstände zur Besprechung liefern, und jeder nur einigermassen Eingeweihte wird mit uns eingestehen, dass hier ein Feld vorliegt, auf dem es Viel aufzuräumen giebt. Die Verlags-Handlung dieses Blattes erbietet sich, Anmeldungen zur Theilnahme, welche zugleich speziell die Angabe des zweckmässigsten Zeitpunktes enthalten, um durch Stimmenmehrheit darüber zu entscheiden, an Herrn Dr. Brendel in Leipzig zu befördern.

Breslau. Die Schüler des kathol. Gymnasiums haben am 3ten März Mendelssohns Oratorium Paulus zur Aufführung gebracht.

Neisse in Schlesien. Der Musikdirector Stuckenschmidt und der Kapellmeister Puschmann cultiviren unsere Stadt in musikalischer Hinsicht in der erfreulichsten Weise. Der erstere hat hierorts zwei Gesangvereine ins Leben gerufen, von denen der eine aus Männern, der andere aus Männern und Damen zusammengesetzt ist. Am 13. d. M. veranstaltete Hr. Stuckenschmidt ein Concert, in welchem unter Anderem zum Vortrage kamen „das Gedenken, Chor von Kücken", eine Arie aus der Oper des Concertgebers „Andreas Hofer", der zweite Theil des 95. Psalmes von Mendelssohn-Bartholdy, „die beiden Nachtigallen" Duett für Altstimmen von A. Heckel und das Jagdlied von Mendelssohn-Bartholdy. Natürlich hat es hierbei an Bravourstücken für das Pianoforte nicht gefehlt.

Liegnitz. Das hier am 18. Febr. vom Reg.-R. Hrn. von Woringen zu wohlthätigen Zwecken veranstaltete und zunächst von den unter der Leitung des Capellmeisters Hrn. Bilse und Musikdirectors Hrn. Tschiseh stehenden musikalischen Kräften ausgeführte Concert ist glücklich vorübergegangen. Die aufgeführten Tonwerke waren von Weber (Ouvertüre zu Euryanthe und Arien), Ferd. David, C. Kreutzer, Mendelssohn-Bartholdy, Carl Schnabel und Lindpainter (Ouvert. zu Göthe's Faust).

Megdeburg. Der Verein für Kirchengesang, an dem eine nicht unbedeutende Anzahl von Damen sich bethätigt hat, verfolgt rüstig seine Tendenz, die Feier des Gottesdienstes durch Gesang zu erhöhn. Am 21. Febr. gab er in der deutsch-katholischen Kirche zur Stiftungs-Gedächtnissfeier derselben Piecen aus Mendelssohn's „Paulus", und die Weihnachtsmusik aus „Christus das Kind."

Königsberg. Bei den Concerten, die Elisa Christiani gab, waren unter den Füllnummern mehrere Neuigkeiten, eine Ouvertüre von Stückrad und eine Concertouvertüre von Ehlert. Die letztere „zeichnet sich durch eine ruhige consequente Ideenausspinnung aus und ist nicht überladen; die Erfindung ist mehr Combination als poetischer Erguss des Gemüths." Am 18. Febr. gab der Violoncell-Virtuose Max Bohrer eine Soirée. Selbst Lisa's Zuhörer und Bewunderer wurden inne, was ein markiger grosser Ton und ein männlicher Arm, was solide Virtuosität und die Wahl angemessener Compositionen für dies schöne, aber schwierige Instrument sei. Bohrer spielte ausser der Rombergschen Elegie seine eigenen, effectreichen und geschmackvollen Compositionen; ein Potpourri über neuspanische Melodien und die Cachucha, Variationen über russische Volkslieder und ein Capriccio über zwei Bellinische Themen.

Halle. Noch ein Wunderkind. Am 4ten März „legte der angehende Violinvirtuose Ernst Gorbauch aus Weissenfels in einer hiesigen Privatgesellschaft recht erfreuliche Proben seines Talentes ab. Der Capellmeister Felix Mendelssohn-Bartholdy und der Concertmeister David in Leipzig haben dem talentreichen 7jährigen Knaben die vortheilhaftesten Zeugnisse ausgestellt."

Leipzig. Das neunte Concert in der Euterpe am 23. Febr. war in Betreff der zur Aufführung gewählten Compositionen eins der interessantesten, welche der Verein diesen Winter gegeben. Ausser der Ouvertüre zum Freischütz, mit welcher es eröffnet wurde, brachte es die C-moll-Symphonie von Beethoven und die Vehmrichter-Ouvertüre von Hector Berlioz, das letztere Werk in ausgezeichneter Aufführung, aber mit geringem Beifall. Fräulein Schwarzbach's Vorträge waren die Arie aus Don Juan: „Ich grausam?" ein Lied von Ign. Lachner mit Begleitung des Violoncelle und des Pianoforte, und ein Lied von einem ungenannten Componisten.

— Ende vorigen Monats wurde an einem Sonntag von 11 bis 1 Uhr Vormittags, im Gewandhaussaale, zum Besten der Armen, Robert Schumanns originelles, hier sehr beliebtes Oratorium „das Paradies und die Peri" aufgeführt. Zwei, unter Herrn Musikdirector Richters Leitung stehende Singevereine hatten sich mit dem Orchester unter Concertmeister Davids Leitung dazu verbunden. Herr Richter dirigirte. Die Soli sangen die Frls. Schloss, Vogel, Küstner, Schwarzbach, und die Herren Behr (früher in Berlin), Götze (aus Weimar) und Schneider (vom hiesigen Theater). Die Aufführung war zwar nicht in allen Theilen tadellos, aber doch sehr achtbar und im Ganzen lobenswerth. Der Saal war leider überfüllt, und die Wohlhabenden schwitzten entsetzlich zum Besten der Armen.

— Die Pianoforte-Fabrikanten Winkler und Haupt verfertigen eine Miniatur-Ausgabe des Klaviers, die sie Kabinets-Flügel nennen. Sie verbinden mit eleganter Form einen mässigen Preis und sollen im Klange den besten Concert-Flügeln nichts nachgeben. (Das letzte bezweifeln wir.)

— Den 4ten März. Johann von Paris von Boleldieu. Die Hauptparthie durch Herrn Stritt liess manches zu wünschen übrig, hingegen entschädigte Herr Behr in der Rolle des Seneschall, dessen Arie „Heil Euch Navaras schönste Blüthe" ausgezeichnet schön gesungen; vom Publicum mit rauschenden Beifall belohnt wurde. Herr Behr ist, gleich Frl. Brexendorf die in Berlin sich immer mehr die Gunst des Publicums erwirbt, Schülerin des beim Theater zur Ausbildung von Sängern und Sängerinnen angestellten Musikdirectors Dr. Hahn. Beide sind beredte Zeugen der trefflichen Lehrmethode dieses Meisters.

Dresden. Am 24sten Februar wurde bei überfülltem Hause Gluck's Iphigenia in Aulis gegeben. Frl. Wagner sang die Titelrolle, Frau Schröder-Devrient die Klytämnestra, und Tichatschek den Achilles. Leider hat der Kapellmeister Wagner in Text und Musik (!!!) einige unberufene Aenderungen sich erlaubt. Viele finden die Aenderungen von Wagner aber sehr vorsichtig und zweckmässig. Einstudirt werden nächstens: Medea von Cherubini und Olympia von Spontini. (Olympia liegt bei uns bereits auf dem Boden!! — Ist der Berliner Musikgeschmack gesunken oder der Dresdner?) Das liegt nicht am Geschmack des Publicums, sondern an Sängermangel; wir haben in Berlin keine Prima-Donna und keinen Tenor für Spontinische Opern. Uebrigens sind diese Opern ein Paar Decennien hindurch nirgends in der Welt so oft und so gut gegeben worden als in Berlin; das wolle man bedenken, und die zeitweilige Pause entschuldigen.

— Im Abonnementsconcert am 29. Februar kamen — hier zum ersten Male — L. v. Beethoven's „Ruinen von Athen" zur Aufführung. Am 24. wurde Gluck's Iphigenia in Aulis — ebenfalls zum ersten Mal — aufgeführt. — (Hat sehr viel Succes gemacht).

Wurzen. Professor Kioss, der ahasverisch-wandernde Concertzweck, der kürzlich in Leipzig Proben alt-abyssinischer Musik aufführte, beschäftigt sich jetzt mit der Composition altägyptischer Monumental-Inschriften. Besonders rühmt man eine

sechsstimmige krebsgängige Fuge, deren Text einer Pyramiden-Inschrift zu Memphis entlehnt ist.

München. Die einst berühmte Sängerin Agnes Schebest, mit Strauss verheirathet, ist ihrem Manne vor Kurzem davongelaufen. Da Strauss aber jetzt den Stirner'schen Principien huldigt, so erkennt er seine Frau nicht für sein alleiniges Eigenthum an, sondern lässt sie, so weit sie will, laufen. (Vivat der Mensch und sein Eigenthum!)

— Auf dem Hoftheater wurde am 26sten Februar eine Alpenscene mit Gesang, „der Fehlschuss" von H. M. (Herzog Max) zum ersten Mal gegeben und mit grossem Beifall aufgenommen; die ganze Königl. Familie wohnte der sehr zahlreich besuchten Vorstellung bei. Herzog Max ist der Componist des berühmten: „Wenn der Muth in der Brust die Spannkraft übt."

Nürnberg. Die spanische Sängerin Garcia de Torres giebt Concerte mit dem Violoncellisten Demunck aus Brüssel.

Stuttgart. Es hat sich hier ein Verein für ältere Kirchenmusik constituirt. Ausser der Einübung älterer Kirchen- und Oratorienmusik sind Vorträge zur Erklärung einzelner, besonders interessanter Kunstwerke — vielleicht auch mit der Zeit über grössere Abschnitte der musikalischen Kunstgeschichte — Zwecke des Vereins.

Frankfurt a. M. Das Concert, welches der Pianist Aguilar veranstaltete, brachte zwei Compositionen dieses Musikers, die „als eigenthümlich selbstständige Arbeiten im Concertstyl anerkannt zu werden verdienen." Im Museum kam eine Ouvertüre von F. W. Riehl zur Aufführung.

Hamburg. Am 1ten März hat die Soiree G. A. Papendyks stattgefunden. „Es wäre überflüssig, bei Leistungen, die alle Erwartungen, welche man von dem zarten Alter des kleinen Virtuosen zu hegen berechtigt war, bei Weitem übertrafen, auf technische Details einzugehen; wir bemerken nur, dass die kräftige Erscheinung des talentvollen Knaben von einer Naturfähigkeit zeugt, die durch keine Treibhausmittel vor der Zeit gefördert ist." — F. W. Grundt beabsichtigte schon in der bevorstehenden Charwoche Mendelssohn-Bartholdy's neustes Oratorium „Elias" zur Aufführung zu bringen. Da der Stich jedoch nicht fertig geworden, so wird es unter Grunds Leitung zum Herbst in der Tonhalle zur Aufführung kommen, unterstützt von einem über 200 Personen starken Sänger-Chor.

— Theodor Hagen schreibt uns in einem Privatbriefe: „Carl Schuberth, der berühmte Petersburger Cellist, „hat eine Soirée privée gegeben, in der wir alle hiesigen Musik„freunde, Kenner und Laien antrafen. Er spielte ein Quintett, „darauf Adagio und Masurka, eine Fantasie über italienische Lie„der etc. Ich habe weit mehr gefunden, als ich erwartet, und „ich hatte viel erwartet, auch seine Compositionen haben mich „sehr interessirt. Man findet darin wirklich eigene Ideen, ori„ginelle Wendungen, reizende Effekte, geschlossene, wohlabge„rundete Formen. Er hat auch eine Concert-Ouvertüre und ein „Octett geschrieben; beide Compositionen werden sehr gelobt, „Seine Symphonie ist bis auf den letzten Satz fertig. Sie sehen, „man hat es hier mit keinem gewöhnlichen Virtuosen zu thun.

„Sein Spiel ist grossartig, ächt künstlerisch und doch gra„ziös und elegant; seine Technik, sein prachtvoller Ton ist un„vergleichlich, kurz: Carl Schuberth besitzt alles, was „zum Virtuosen ersten Ranges gehört u. s. w. Alle Ur„theile, die uns bis jetzt über Carl Schuberth bekannt gewor„den, lauten wie dieses, und es wäre gewiss höchst interessant, „diesen grossen Künstler in Berlin zu hören.

Altona. In Schleswig, wo gegenwärtig der Dommarkt gehalten wird, und die steyermärkische Musikgesellschaft Concerte giebt, ist es dieser Gesellschaft, ihrer Erklärung zufolge, jetzt von Seiten der Statthalterschaft untersagt worden, den Schleswig-Holstein-Marsch von Josef Gung'l vorzutragen. Die Concession ist ihr nämlich nur unter dieser Bedingung erneuert worden. —

Leipzig. Am 20. kamen zum Benefiz für Mad. Günther-Bachmann „die beiden Schützen" von Lortzing zur Aufführung. Am 21. wurde Schumanns Tondichtung: das Paradies und die Peri aufgeführt. Am 25. fand das 18. Abonnementconcert im Saal des Gewandhauses statt.

Kiel. Hr. Grädener hält wissenschaftliche Vorträge über die Musik und hat damit am 19. Februar den Anfang gemacht. — Ach wie öde ist es bei uns, wie kalt (warum soll's in Kiel nicht kühl sein), was die Kunst betrifft, — sagt ein Berichterstatter im Kieler Correspondenzblatt, der es bei jenem Vortrag „so recht empfunden hat, welchen Schatz die Stadt Kiel an Grädener besitzt, wie sie aber diesen Schatz hat, und dennoch vergräbt."

Hannover. Concerte und Abendunterhaltungen drängen sich. In die Monate der Abonnementsconcerte brachte zuerst das Erscheinen des Violinvirtuosen Léonard aus Belgien einiges Leben. Dann gab der Sohn eines Hannoverschen Hauptmanns, Herr Carl Deichmann, der sich bei de Beriot in Brüssel gebildet hat und sich auch in den Annoncen Deichmann aus Brüssel nannte, ein Concert. Als eine beachtenswerthe Erscheinung wird eine Ouvertüre von einem hiesigen jungen Componisten Ed. Hiller gerühmt, die im Concert des Violinisten Schrievern zur Aufführung kam. Charles Mayer wird sich im nächsten Abonnementconcert hören lassen.

Temesvár. Frl. Sophie Bohrer gab mit ihrem Vater in Temesvár drei sehr besuchte Concerte und feierte wahrhafte Triumphe. Die Haute volée war bemüht die junge Künstlerin auf alle Weise auszuzeichnen; auf deren Veranlassung ihr auch die Musik-Kapelle des dort stationirten Infanterie-Regiments E. H. Leopold eine Serenade brachte, eine Auszeichnung, die noch keinem Künstler in Temesvár zu Theil wurde. —

Wien. (Donizetti). So eben gestern von Paris eingetroffenen, authentischen Nachrichten zufolge, ist der Zustand des unglücklichen Maestro, was den Körper betrifft, leidlich, aber leider fühlt er seinen Zustand; als ein sehr intimer Freund von ihm (aus Wien) mit seiner Frau, ihn besuchte, erkannte er sie und wollte sprechen; als sie zu ihm sagten: Lieber Maestro, wollten Sie nicht mit uns nach Wien kommen, ballte er die Fäuste, dann fuhr er sich mit der Hand über die Stirne und sagte dumpf, aber verständlich: „Jo matto"! *W. M. Z.*

— Konradin Kreutzer befindet sich hier, um seine neue Oper: „die Tochter des Kaukasus" im Hofoperntheater zur Aufführung zu bringen. — Im Theater an der Wien sollen nach der Abreise der Lind die Opern: „die beiden Prinzen" von Esser und „die Matrosen" von Flotow aufgeführt werden. —

— Am 19ten Februar wurde das erste Concert spirituel im Musikvereinssaal unter der Leitung des Capellmeisters O. Nicolai gegeben. Es wurde mit der Symphonie in C-dur von Haydn eröffnet; dann folgte Salve Regina von O. Nicolai, dann Clavier-Concerte in C-moll von Mozart; den Beschluss machte Beethovens Musik zu Egmont. Da hat sich Ottone in sehr gute Gesellschaft begeben. Beethoven, Haydn, Mozart, Nicolai! —

Petersburg. Für die Fastenzeit — schreibt man in der Z. f. Preussen — bedroht uns eine ganze Sündfluth von Concerten, unter andern die phantastische Symphonie des romantischen Hector Berlioz, welche dieser fruchtbare (?) Componist uns in Person herzubringen im Begriff ist. Glücklicher Weise sind die Bewohner Petersburgs daran gewöhnt Kanonenschüsse mitten in der Stadt zu hören. (Also muss es heissen furchtbare Componist.)

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Abt, F., 4 Rondinos faciles sur des Motifs favoris p. Pfte. à 4ms. op. 52. L. 1. 2.
Bagge, S., leichte Sonate f. Pfte. u. Vclle. (od. Viol.) op. 3.
Balfe, M. W., Ouv. zur Oper: Die Belagerung von Rochelle, p. Pfte. à 4 ms. u. Pfte. allein.
Benda, A., la Piété. Etude. op. 1.
Beyer, F., Fleurs italiennes. 12 Amusemens. No. 10. le Barbier de Seville. No. 11. Ernani. No. 12. Tell. op. 87.
— le Progrès des jeunes Elèves. 12 Morceaux instructives en Variations et Rondeaux sur des Thèmes favoris. op. 88. No. 4, 5, 6.
— Répertoire des jeunes Pianistes. No. 16. les Huguenots.
Burgmüller, F., Ma Brunette. Fantaisie-Polka p. Pfte. à 4 ms. op. 93. No. 1.
— Ta Main. Fantaisie-Valse p. Pfte. à 4 mains. op. 93. No. 2.
Chotek, F. X., 13tes Rondinetto über Motive d. Oper: Die Belagerung von Rochelle, v. Balfe, p. Pfte. à ms. op 78.
— 14tes Rondinetto üb. Motive a. d. Oper: Die Musketiere der Königin, v. Halevy, p. Pfte. à ms. op. 79.
Cramer, H., Potpourris p. Pfte. à 4ms. No. 7. Lucia di Lammermoor.
Croisez, A., Naples et Venise. 2 Fantaisies italiennes. op. 26. No. 1. 2.
— Encouragement et Récompense. 2 Morceaux progressifs. op. 30. No. 1. 2.
Czerny, C., Introd., Var. u. Rondo über Motive d. Oper: Die Zigeunerin, v. Balfe. op. 297. Cah. 22.
— Introd. u. Rondo über selbiges. p. Pfte. à 4 ms. op. 398. Cah. 22.
*— die Kunst des Vortrages. op. 500. Th. 4.
— l'Infatigable. Grand Etude de Vélocité.
— Melod. Jugendschatz. 1847. No. 1—6.
Diabelli, A., Concordance f. Viol. u. Pfte. Cah. 58—60.
— Euterpe. p. Pfte. solo. No. 479—484.
— do. p. Pfte à 4 ms. No. 459—461.
— Kleinigkeiten. Heft 62—66.
— Opern-Potpourris compl. No. 57. 58.
— Productionen f. Flöte u. Pfte. Cah. 69—71.
Duvernoy, J. B., Petite Fantaisie sur la Chansonette: Stradesses de la Reine de P. Henrion. op. 162.
— Petite Fantaisie sur la Chansonette: le Maréchal-ferrant de P. Henrion. op. 163.
Evers, C., Jours sereins. Jours d'orage. Inspirations fantastiques. op. 24. Cah. 8.
— Rhapsodie f. Viol. u. Pfte. op. 37.
Flore théatrale. Nouv. Collect. de Fant. élég. ou Potp. brill. p. Pfte. à 4 ms. No. 24—28. p. Pfte. seul. Cah. 89. 90.
Goria, A., Etude de Concert. op. 7.
— les Plaintes de la jeune fille. Mélodie variée. op. 20.
Hauser, J. Beliebte Militair-Märsche. No. 1. 2.
*Herz, H., Fantaisie et Variations sur des airs nationaux americains. op. 158.
Hünten, F., Le desir de pays. Thème allemand varié. op. 147.
— Une fleure. Valse brillante. op. 149.
*Jüllig, F., 3 Romanzen.
Küffner, J., Revue musicale. Morceaux faciles p. Pfte. et Fl. ou Viol. Cah. 1. 2. i Lombardi di Verdi.
Lücke, C. G., Imitation originales des Chansons des Gondoliers vénitiennes (sans Paroles) p. Pfte. à 4 ms. op. 74.
Liszt, F., Mazeppa. Etude.
*— Ungarische Rhapsodien. Cah. 5—10.
Menter, J., Thema mit Variationen f. Vclle. m. Pfte. op. 4.
— Fantaisie p. do. op. 5.
Musard, 3 Quadrilles enfantines. No. 1. Croquemitaine. No. 2. Poncet. Nr. 3. Riquet à la houpe.
Neumayer, A., Variat. f. Pfte. über: die Musketiere der Königin. op. 26.
*Rosellen, H., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: I due Foscari. op. 89.
Sammlung beliebter Märsche. No. 65—72.
Schachner, R., Poësies musicales. op. 14. Cah. 3.
Steifensand, W., Sonate. op. 2.
Strauss, J. Neujahr-Polka. op. 199.
Titl, A. E. Beliebter Walzer aus dem Character-Gemälde: Eine deutsche Fabrik.
*Wolff, E. Fantaisie sur des motifs de l'opéra: Die zwei Prinzen. op. 138.

B. Gesangmusik.

Armand, E., Ma Brunette.
— Pauvrette, mais heureuse.
*Banck, C., Venus und Adonis. Gedichte von O. A Banck. op. 64. No. 1. 2.
David, F., Chant du soir (Abendlied) f. Männerstimmen, Tenor-Solo u. Chor m. Pfte.-Begl.
Diedrichstein, Graf M. v., 2 Trinklieder.
Geiger, Constanza, Duettini en Voce di Tenore e Basso. op. 6.
*Hetsch, L., 6 Lieder für Männerstimmen. op. 19.
*Hiller, F., ein Traum in der Christnacht. Oper in 3 Acten. Clavier-Auszug.
Hoven, J., die Loreley. Das Bild zu Cöln. Auf den Wolken ruht der Mond. Die Nixen. Auf der Bastey. Das Schwesterchen. Gedichte von Heine. op. 39.
Lachner, F., Seit ich ihn gesehen, Lied m. Pfte. u. Clar. oder Vclle. op. 82.
*Marschner, A. E., 6 Lieder u. Gesänge. op. 18. No. 1—6.
Masini, F., la Branche de bruit.
Proch, H., Tyrolerlied. op. 133.
— Das Schwabenmädle. op. 135.
Puget, L., Fleurette.
— la Quêteuse.
Schubert, F., Salve regina. Quartett f. 4 Männerstimm. op. 149.

C. Instrumentalmusik.

Evers, C., op. 37. Siehe oben: Pianoforte-Musik.
Mayseder, J., 7me Quatuor p. 2 Viol., Alto et Vclle. op. 62.
Menter, J., op. 4. 5. Siehe oben: Pianoforte-Musik.
Strauss, J., Neujahrs-Polka für Orchester. op. 199.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 11. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 17. März 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum $1\frac{1}{2}$ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / **Halbjährlich 3 Thlr.** } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr. / **Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr.** } ohne Prämie

Richard Wagner's Tannhäuser

von

Ernst Kossak.

(Schluss.)

Bisher war so viel wir wissen, die Dresdner Bühne, bei welcher der Componist selbst als Kapellmeister fungirt, die einzige, welche dieses letzte Werk aufgeführt hat, wir können daher nur aus dem Klavierauszuge, da uns die Einsicht in die Partitur nicht ermöglicht werden konnte, über die Oper referiren, sind aber der Ueberzeugung, dass dies bei der genannten Composition leichter, als bei manchem andern ähnlichen Werke möglich ist, da der Dichter und Componist in einer Person es liebt, kräftige breite Pinselstriche neben feine duftige Linien zu werfen und ein solches technisches Verfahren, in dem übrigens trefflichen Arrangement höchst deutlich wiedergegeben worden ist.

Die Ouverture, *Andante maestoso, E-dur* $\frac{3}{4}$, beginnt in sehr gehaltenen würdigen, fast religiösen Accorden, die allmählich, theils durch Herbeiziehen entfernterer Harmonieen, theils durch Einmischung einer dringenden Triolenfigur, eine Steigerung des qualvollen Gemüthszustandes versinnlichen helfen. Ein darauf folgendes *Allegro* $\frac{4}{4}$, führt uns in den unheimlichen lüsternen Zauber des Venusberges, und hier hat der Componist in Allem geschwelgt, was sich nur an Tonmaterial herbeischaffen liess und die stimulirenden Ingredienzien so heroisch angewendet, dass wir eine künstlerische Wirkung auf das menschliche Gemüth bescheidentlich bezweifeln müssen. Es lässt sich nicht leugnen, dass geniale Einzelnheiten von hohem Werthe sind, dass gleich in den beiden ersten Tacten in dieser aufsteigenden Figur:

die späterhin immer wieder aufs mannigfaltigste in den Verlauf der Ouverture und ersten Scene verwebt wird, eine wilde Lust liegt, die in ihr Gegentheil: den Schmerz überschlagen will und dass eine grosse fast rohe Kraft, wie sie sich der Tonsetzer, als im Geiste des dargestellten Zeitalters mit anwesend dachte, ausgedrückt ist; allein das Material scheint uns hier schon vor dem Werke selbst verschwendet zu sein und mehrere Steigerung dieser Effecte ist (wir reden nur von rein musikalischen, nicht von der äusseren theatralischen Hülfe) fernerhin nicht mehr möglich gewesen. Wie anders dagegen Mozart und Weber. Sie geben in ihren Ouverturen z. B. Don Juan und Freischütz, Anklänge aus dem Werk, aber sie erschöpfen nicht die Situation, sie behalten ihre gewaltigsten Gedanken in Reserve und wirken desto mächtiger an der gehörigen Stelle. Welche Tendenz aber Wagner gehabt hat, wenn er eine Violinfigur, wie folgende:



118 Tacte, schreibe: hundert und achtzehn Tacte lang zu wenigen gehaltenen Accorden ausspinnt, vermögen wir nicht zu errathen.

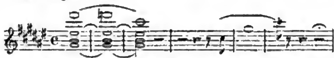
Der erste Act führt uns in erster Scene in den Venusberg. Wir sehen in einer weiten Grotte einen bläulichen See, badende Najaden, Sirenen an seinen Ufern, tanzende Nymphen. Venus auf einem Lager, Tannhäuser zu ihren Füssen. Alles in rosigem Lichte. Das mag trefflich anzusehen sein, nicht ganz so rosig lässt sich die Musik an. Wir sollen nun einmal aufs gründlichste überzeugt werden,

dass alle diese reizenden warmen Gespenster, nichts als teuflische mittelalterliche Fratzen sind, dass all dieser holde Jubel, in eitel Schwefel und Pech enden wird und verargen wir es für unsere Person dem Tannhäuser weiter nicht im Geringsten, wenn er wegen dieser Musik aus dem Venusberg fort will.

Die zweite Scene: Venus und Tannhäuser ist bei weitem glücklicher concipirt zu preisen. Die Erinnerung an das Glockengeläut des Erdenlebens:

> Im Traum war mir's als hörte ich —
> Was meinem Ohr so lange fremd —
> Als hörte ich der Glocken frohes Geläut.

ist wunderschön zu nennen. *E – h*, Tonica und Dominante, wechseln in halben Noten, während auf der Scala von *E-dur* leise aetherische Accorde abwärts gehen. Dazwischen wünschen wir, der Dichter Wagner hätte recitativische Redensarten vermieden wie: Was fasst dich an? Ein Mann wie er, fand wohl andere Worte, als diese schlechte Phrase schlechter Uebersetzungen aus dem Italienischen. Zumal die Scene im Text voll warmer Poesie ist. Wir hören wenigstens oft lieber dem Dichter als dem Componisten zu. Enthusiastisch ist der Lobgesang auf Venus, *Allegro, Desdur*, $\frac{4}{4}$, dessen Motiv schon in der Ouverture lag. Ein feiner Zug, der aber für theatralische Darstellung fast zu zart gedacht ist, wäre noch, wie Venus den Tannhäuser mit verführerischem Ausdruck anblickt und dies mit folgenden Accorden begleitet wird:



Nach einer langen und leidenschaftlichen Scene, geschrieben für zwei Künstler ersten Ranges, versinkt der Spuk bei Tannhäusers christlichem Rufe:

> Mein Heil ruht in Maria.

Und wir verlassen den Venusberg, um ihn später nur noch in weiter Ferne als Traumbild wieder zu treffen.

In der dritten und vierten Scene (Tannhäuser, die Pilger und der Landgraf mit den Sängern) wird zunächst eine Schilderung der christlichen Gefühle der Büsser erstrebt, auch dieses Glockengeläut, dieser Pilgergesang im Contrast mit der Zerrissenheit Tannhäusers, sind von poetischer, obschon nicht neuer Wirkung. *Allegro*, $\frac{3}{4}$, *F-dur*, Hörner. Der Landgraf mit den Seinen. Das folgende Ensemble *Allegro moderato*, $\frac{4}{4}$, *F-dur*, enthält neben tüchtiger dramatischer Haltung, des Wohlthuenden mehr, als alles Vorhergehende, und ist es ein glücklicher Gedanke zu nennen, die rein menschlichen Verhältnisse und Empfindungen auch gemüthlicher zu schildern. Von den Sängern an die einst geliebte Elisabeth erinnert, wird Tannhäuser zum Bleiben bewegt.

Der zweite Act führt uns in die Wartburg. Eine Einleitung, *Allegro*, *G-dur*, $\frac{4}{4}$, schildert wohl das fröhliche Erwachen zu neuem Leben nach langer Melancholie. Der Componist giebt uns seine Tondichtung nicht, nach altem Brauch, eingetheilt in Arien, Duette u. s. w., wie wir schon oben anführten, sondern bestrebt sich, den wechselnden Empfindungen der menschlichen Seele Töne anzupassen, in Formen, die der Augenblick hergeben muss. In einem Duo, *As-dur* $\frac{4}{4}$, zu dem sich später Wolfram von Eschenbach gesellt, ist viele Wärme, der nur der Zwang der Reflexion hie und da erkältend entgegentritt. Der Schöpfer verbittert sich selbst oft seine schönsten und erhabensten Gefühle. In dem Sängerkampfe gelangen wir endlich zum Mittelpunkt des Werkes. An einer Einleitung, *h-dur*, $\frac{4}{4}$, Trompeten u. s. w., wird für die Darstellung wohl viel gekürzt werden müssen. Chor der Ritter und Edlen, *h-dur*, „Freudig begrüssen wir die edle Halle", voll chevalereskem Feuer. Das Auftreten der Sänger, *Moderato*, *G-dur*, $\frac{4}{4}$, scheint uns musikalisch zu gesucht. Zuerst singt Wolfram *Moderato*, *Es-dur*, $\frac{4}{4}$, mit Harfe. Er sucht die Liebe in religiöser Versenkung. Schon hier wirft Tannhäuser eine heiss leidenschaftliche Bemerkung in Wolframs Gesang. Walther von der Vogelweide, *B-dur*, $\frac{4}{4}$, findet die Liebe in der Tugend:

> Willst du Erquickung in dem Bronnen haben
> Musst du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben.

Ihm erwiedert Tannhäuser nicht übel;

> Wenn du in solchem Schmachten bangest,
> Versiegte wahrlich wohl die Welt u. s. w.

Er schliesst:

> Und im Genuss nur kenn' ich Liebe.

Biterolf, *Allegro*, $\frac{4}{4}$, *D-dur*, ruft dem Frevler zu:

> Heraus zum Kampfe mit uns Allen
> Für Frauenehr' und hohe Tugend
> Als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert,
> Doch was Genuss beut deiner Jugend
> Ist wohlfeil, keines Streites werth.

Der Tannhäuser jedoch, *Meno allegro*, *B-moll*, $\frac{4}{4}$, entgegnet ihm mit kräftiger Declamation Wegwerfendes, und nun erhebt sich wieder Wolfram und singt besänftigend:

> Die hohe Liebe töne
> Begeistert mein Gesang,
> Die nur in Engels Schöne
> Tief in die Seele drang.
> Du nahst als Gottgesandte, (?)
> Ich folg' aus holder Fern,
> So führst du in die Lande (?)
> Wo ewig strahlt dein Stern.

Hier finden wir eine Wendung des Componisten, die sehr schön gedacht ist, wenn schon wir glauben, das angewandte Motiv ist zu oft bis dahin angewandt, um noch mit der nöthigen Kraft zu ergreifen. Tannhäuser nämlich stimmt den Hymnus auf die Venus, dieser zahm mittelalterlich geschilderten Gesellschaft gegenüber, noch einmal an:

> Zieht in den Berg der Venus!

Es ist die Hölle, die sich an ihm rächt, der Zauber der verlassenen Göttin. Und nun dieser allgemeine Aufstand, der von höchstem Effect ist. Ob aber dieser ganze Stoff der Scene, diese verschiedenartige Darstellung der Liebe, musikalisch möglich sei, muss sehr stark bezweifelt werden, da dem Dichter nicht einmal gelungen ist, die fromme ritterliche Stimmung der Gegner Tannhäuser's im Text poetisch klar zu machen. Vielleicht wirkt auf der Bühne Manches weniger monoton in der simpel aussehenden Begleitung der streitenden Sänger, bis dahin scheint uns die Ausarbeitung der Situation, mit Ausnahme der Figur des Tannhäuser, dem Wagner von vornherein viel Typisches verliehen hatte, misslungen. In einem breit ausgeführten Finale wird Tannhäuser verflucht und verurtheilt, sich Sühnung in Rom mit den ausziehenden Pilgern zu holen. Mit dem bedeutungsvollen Wort des Chores: Nach Rom!!, *Fis-h*, schliesst der Act.

Der dritte und letzte Act wird durch Tannhäusers Pilgerfahrt, *Andante assai lento*, *Es-dur*, $\frac{4}{4}$, ein Tongemälde grösseren Umfanges eingeleitet, in dem wir Erinnerungen aus dem ganzen Seelenleben des Helden wieder finden. Die Pilger kehren zurück, aber Tannhäuser nicht mit ihnen. Die liebende Elisabeth, *Lento*, *Ges-dur*, $\frac{4}{4}$, fleht die heil'ge Jungfrau in einem feierlichen Gesange um Erlösung vom Erdenleben an. Auch Wolfram lässt sich, *Moderato*, $\frac{4}{4}$, *G-moll*, noch einmal auf der Harfe vernehmen. Da kommt Tannhäuser bleich und entstellt wieder. Obgleich in tief empfundener Reue ausziehend hat er in Rom keinen Ablass finden können. Die Schilderung seiner Busse und Seelenleiden gehört zum besten des Textes, ist aber musikalisch zu wenig mit Ruhepunkten für die Fassungskraft versehen. Tannhäuser beschliesst in den Venusberg zurückzukehren, da hört man die Todtenglocke, im Hofe der Wartburg leuchten Fackeln. Tannhäuser sinkt in Wolframs Armen zu Boden und stirbt mit den Worten: Heilige Elisabeth,

bitte für mich. Und die Oper schliesst mit einem allgemeinen Halleluja der herbeilenden Chöre, nebst einem Tableau.

Wir kommen auf unsere am Anfange ausgesprochene Meinung zurück, dass die beiden Elemente der Oper nicht rein und unvermischt in der Darstellung zu Tage kommen und dass die Musik namentlich nach den Principien des Tonsetzers sich oft auf Gebiete wagt, wo sie anderen Künsten den Vortritt lassen muss. Alle Melodie gleicht der Physiognomie des Menschen. Sie ist ein Resultat vieler inneren zusammenwirkenden Kräfte und wo wir finstere verzerrte Züge wahrnehmen, da sind tiefverborgene Missverhältnisse, die früher oder später den Tod der Kunstwerke und Individuen bedingen.

Ernst Kossak.

Recensionen.

Fr. W. Sering, Praeludium u. Tripelfuge. Eigenthum des Verlegers. Berlin, bei H. Gaillard & Comp.

Das kurze Praeludium ist zu allgemein und tonlos, der Hauptsatz dagegen, die Fuge selbst, würdig gehalten und unverkennbar mit Fleiss und Sorgfalt gearbeitet. Das Thema ist ausdrucksvoll und zeugt, dass der Componist Erfindungsgabe besitzt. Man darf also auf ihn Hoffnungen bauen, die er, hat er sich der Form vollständig bemächtigt, um sein Inneres, unbeengt und ungestört durch sie, ausströmen zu lassen, gewiss erfüllen wird. Noch ist dies allerdings nicht der Fall. Hier und da ist die Stimmenführung, ohne geradezu fehlerhaft zu sein, gezwungen und nüchtern (Seite 2, letzte Zeile, vorletzter Takt — S. 3, 5te Z., 4. T. u. s. w.) und er möge, um sich mehr Sangbarkeit in den Mittelstimmen anzueignen, vorzugsweise S. Bach's Clavier- und Orgelfugen sich zum Studium empfohlen sein lassen. Gegen die Aufeinanderfolge der Harmonieen ist im Ganzen weniger einzuwenden, als gegen ihre Vertheilung und ihr Verhältniss unter sich. Es sei nur auf die Stellung des *E-moll*-Dreiklangs (Richtigkeit im Stich vorausgesetzt) auf der 4ten Seite im vorletzten Tact der dritten Zeile, so wie auf den *h-dur*-Accord sieben Tacte vor dem Schlusse in *C-dur* aufmerksam gemacht. — Wir wünschen, bald wieder einem Werke desselben Componisten zu begegnen.

A. G. Ritter.

C. L. v. Oertzen, Motette nach Psalm 92, für gemischten Chor und Solo-Tenor mit Begleitung des grossen Orchesters. Zum erstenmale aufgeführt zur 25jährigen Jubelfeier des Grossherzoglichen Landschullehrer-Seminars zu Mirow am 16. Mai 1845. — Eigenthum des Verlegers. Neu-Strelitz in der Hofbuchhandlung von G. Barnewitz.

Frische und Lebendigkeit durchweht das Ganze. Der Componist spricht sich einfach und unumwunden aus im Gegensatz der modischen Schreibweise, die bald hier, bald da einen melodischen Firlefanz anhängt, ein süsslich-sentimental-vermindertes Intervall hindurchgleiten lässt, oder eine weltschmerzliche Dissonanz dem Hörer entgegenschleudert. Von diesen Fehlern hat der Componist sich frei zu halten gewusst; im Streben danach mag er zuweilen zu weit gegangen sein, besonders in der Arie. Hier wird die Eigenschaft des Melodischen wirklich vermisst, eben weil man beim Einzelgesange auf diese Forderung angewiesen ist. Über Einzelheiten liessen sich allerdings manche Ausstellungen machen (z. B. über die Fermate auf Seite 19, wo der Sopran auf dem hohen *a* „Ding" auszusprechen hat), doch sind das eben nur Einzelnheiten, die nicht hindern können, das Werk als ein im Ganzen wohlgelungenes willkommen zu heissen und zur Aufführung zu empfehlen. — Die Ausstattung Seitens des Verlegers ist angenehm. —

A. G. Ritter.

A. C. Ritter, Vier und funfzig Choral-Melodieen mit Zwischenspielen. Ein Anhang zu Fischer's Choralbuche. Erfurt u. Langensalza bei G. W. Körner.

Das Choralbuch von M. G. Fischer mit Vor- und Zwischenspielen, zu welchem die uns vorliegenden Choräle einen Anhang bilden, erscheint in der zweiten Ausgabe v. J. in 12 Heften, von denen die eine Hälfte die Vorspiele, die andere die Choräle bringt. Somit umfasst dieses reichhaltige Werk, den Nachtrag mitgerechnet, welcher seltnere Choräle, auch einen von dem Herausgeber, enthält, 331 Choralmelodieen. Sie sind einfach, aber sehr zweckgemäss harmonisirt und zwar in einer Lage der Harmonie, die sich nicht für die Orgel, sondern auch für Gesang- und Posaunenchor vollkommen eignet. Ebenso erfüllen die kurzen Zwischenspiele sicher ihren Zweck. Diesen zu erkennen, muss man sich einmal auf dem Lande aufgehalten haben. Hier giebt es Organisten, welche zugleich Schullehrer, Bienenzüchter, herrschaftliche Vorleser und Bediente, kurz Männer für Alles sind. Hört man diese den Choral radebrechen, dann wird man an heiliger Stätte stille Dankgebete zunächst nicht dem lieben Herrgott, sondern Herren Fischer und Ritter für ihre Zwischenspiele zusenden. Sie sind so einfach und leicht, als irgend möglich. Wer freilich inmitten der Musikwelt lebt, der kennt wohl die Zustände der ländlichen Unschuld musikalischerseits nicht, und kann sich dahinein nicht denken. Aber was ziehen auch diese Leute erbärmliche Gehalte für ihren Dienst, wenn sie nicht gar mit Kartoffeln bezahlt werden. Solcher Hülfslosigkeit zu Hülfe zu kommen, ist sicher ein Verdienst. Das zweite wäre nun, wenn der Patron diese Hülfsmittel auch seinem Organisten, der am Ende nicht einmal im Stande ist, sie herbeizuschaffen, einhändigte! — Die Frage, ob Zwischenspiele überhaupt nothwendig sind, oder ob sie nicht vielmehr eintönig für Gemeinden und Organisten und geisttödtend gefunden werden, ist freilich hiermit noch nicht erledigt. Doch für denjenigen, welcher schlecht sehen kann, ist eine Brille willkommen. Ein Anderer, der gut sieht, vermag das freilich nicht zu begreifen. *Fl. G.*

Ch. Dancla, Deux Duos concertans pour deux Violons op. 19 und 20. Leipzig, chez C. F. Peters.

Der Componist zeigt sich uns hier in einer früheren Arbeit von eben so vortheilhafter Seite, als in den vorhergenannten. Er giebt uns zwei recht hübsch gehaltene Duette von sehr gemässigter Schwierigkeit, welche namentlich allen Violindilettanten eine recht willkommene Gabe sein werden und können wir sie als solche ebenfalls angelegentlichst empfehlen. Ansprechend in den Melodien, nicht schwer in den Passagen und zu Zeiten recht gut in Benutzung der Themas, wird ganz besonders das zweite Duett und in diesem vorzugsweise das Andantino cantabile ansprechen. Obgleich früher erschienen als die nächstfolgenden, könnten sie fast eben so gut auch als Fortsetzung derselben angesehen werden und in dieser Hinsicht dürften sie auch allen Lehrern des Violinspiels noch besonders zu empfehlen sein. Die Ausstattung steht der vorgenannten zweiten Serie durchaus nicht nach und gebührt auch hier der Verlagshandlung unbedingtes Lob. *C. B.*

Ch. Dancla, Collection de Duos faciles pour deux Violons. op. 32, 33, 34, 35, deuxième serie. Livr. I, II, III, IV. Leipzig chez C. F. Peters.

Aus der hier vorliegenden deuxième série geht hervor,

dass der Componist sich eine Reihenfolge von Violinduetten zur Aufgabe gestellt hat, die von dem ersten Stadium des Violinspiels an in steigender Schwierigkeit fortgeben soll. Obgleich von Jansa, Mazas, Blumenthal u. a. m. solche zusammenhängende Folgen von Violinduetten bereits vorhanden sind, so können wir auch diese um so mehr nur willkommen heissen, da unsers Dafürhaltens, dergleichen Musikstücke nicht leicht zu viel da sein können. Es ist dies ein Feld, wofür noch sehr viel geschehen könnte, und dass dieses nicht so ganz der Fall ist, davon kommt wohl auf jeden der drei dabei besonders interessirten Theile, nämlich: auf die Lernenden, die Lehrer und die Verleger ein Päckeben der Schuld. Frage man z. B. jeden Lehrer, wie ungern die Angehörigen seiner kleinen Schüler meistentheils daran gehen, öfters neue Musikalien zu kaufen; deshalb behilft sich der Lehrer in den meisten Fällen theils mit dem was er selbst aufschreiben oder nach bekannten Opernmelodien arrangiren kann, theils mit den allerältesten Sachen, die wo möglich noch unter der Hälfte des Ladenpreises zu beschaffen sein müssen. So gut nun aber in öffentlichen Schulen von dem Schüler die Beschaffung der für den Unterrichtscursus, nöthigen Bücher verlangt werden muss, so sollten auch die Musiklehrer im Allgemeinen mehr darauf halten, dass die von ihnen als nützlich und nöthig erachteten Werke von dem Schüler jederzeit angeschafft würden, und wenn es auch nur für ihre eigene Erleichterung in dem Gang des Unterrichts wäre. Hierzu könnten aber nun die Herren Verleger selbst sehr viel beitragen, wenn sie gemeinsam dahin wirkten (gleich mehreren Vereinen, die für wohlfeile Ausgaben von Schulbüchern sorgen), alle musikalische Werke für den Elementarunterricht so billig als möglich herzustellen; sie hätten jedenfalls mehr Vortheil davon, denn es würde bedeutend mehr gekauft. Z. B. diese hier vorliegenden vier Hefte sind in jeder Hinsicht so ausgestattet, dass der eigensinnigste Tadler damit zufrieden gestellt sein müsste, dabei kostet aber jedes Heft 1 Thlr. und das ist unserer Meinung nach zu viel; besser wäre eine etwas weniger schöne Ausgabe, aber so dass das Heft nur höchstens auf etwa 20 Sgr. käme. Wenn nun auch der Preis für die vier Hefte sich durch den üblichen Rabatt auf circa 3 Thlr. stellt, so wird, wenn man auf vorhergehende Musikstücke, Schulen u. dgl. was noch nöthig ist, mit rechnet, der Lehrer sehr oft Mühe haben, die Anschaffung solcher Werke vom Schüler zu erlangen. Es ist also sehr erklärlich, dass in vielen Fällen der Lehrer aus Rücksichten, die er deshalb zu nehmen hat es vorzieht, auf Neueres, was er wohl gern benutzen möchte zu verzichten und sich dagegen lieber mit älteren Sachen zu behelfen, die er oft um ¾tel wohlfeiler haben kann. Doch — der Leser verzeihe uns diesen fast unwillkührlichen Absprung auf einen Gegenstand, der wohl einer besonders ausführlichen Besprechung werth wäre, und wenden wir uns zurück zu den vorliegenden Duetten, deren jedes Heft drei enthält.

Das erste Heft dieser zweiten Serie hält sich ungefähr im zweiten Stadium des angehenden Violinspielers; jedes Duett besteht aus einem ersten Satz, Andante oder Menuett und Rondo und sind sie alle drei für den Standpunkt des Schülers angemessen und praktisch; sie steigern die Schwierigkeiten so, dass die ersten beiden nur in der ersten Lage bleiben und erst bei dem dritten die dritte Lage mit in Anwendung kommt. Das zweite Heft reiht sich dem Ersten in zunehmenden Fortschreiten an und sind auch diese Duetten hübsch und praktisch. Das dritte Heft wird nun schon etwas schwerer und das vierte folgt diesem eben so steigernd als das zweite dem ersten; nur scheint es uns, als hätte der Componist darin zu früh Doppelgriffe gebraucht, so z. B. drittes Heft in der Barcarole des zweiten Duetts ist 13 Tacte vor dem Schluss eine Stelle, die für dieses Stadium des Schülers fast etwas zu schwer ist. Eben so ist viertes Heft, im zweiten Duett folgende Stelle:

Alleg. mod.

die wohl kleinen Fingern zu viel zumuthet. Jedenfalls wird der Lehrer nach den ersten beiden Heften den Schüler mit manchen Dingen erst aus der Violinschule vorbereiten müssen, bevor er zum dritten und vierten Heft schreitet.

Im Ganzen ist die Arbeit des Componisten um so mehr anzuerkennen, als überhaupt diese Art der Compositionen nicht gerade zu den Dankbarsten gehört und kann unsre Anerkennung am besten bethätigt werden, wenn wir diese Duetten allen Lehrern des Violinspiels mit vollem Recht ganz besonders empfehlen. *C. B.*

Ferd. Hiller, Sechs Studien für Pianoforte u. Violine. op. 38. Berlin, Trautweinsche Buch- u. Musikalienhandlung (J. Guttentag).

Die dem Werke beigegebene Vorbemerkung, dass der Zweck dieser Etuden vorzugsweise Uebung im Zusammenspiel sein soll, zeigt uns wie der geachtete Componist eine bisher unbekannte Gattung Musikstücke geben will. Es existirt nun zwar eine Unzahl Claviersonaten mit Violine von klassischem bis zu mittelmässigem Werth, die sowohl den Musikern als auch den Dilettanten Gelegenheit und Stoff genug bieten, sich im Zusammenspiel zu üben; indessen giebt es wohl wenig oder gar keine, eigends für diesen Zweck berechnete Musikstücke für Piano und Violine wie die hier vorliegenden. Soll dieser Zweck erreicht werden, so stellt sich diese Art Composition als eine schwierige und zugleich auch undankbare dar, denn nächstdem, dass es hier auf Erfindung und Verarbeitung möglichst ungewöhnlicher und gewissermassen eigensinniger Figuren und Rhythmen ankommt, soll eine solche Etude dabei auch ein gutes Musikstück sein, welches die Ausübenden reizt, sich gern der Mühe einer guten Ausführung zu unterziehen, ohne immer in allgemeinem Beifall den Lohn dafür erwarten zu dürfen. Beide Aufgaben hat der gewandte Componist in vorliegenden Etuden eclatant gelöst, wie dies von ihm auch nicht anders zu erwarten ist. Sämmtliche sechs Nummern sind in der Wahl der Gedanken geschmackvoll und in der musikalischen Durchführung voller Schwung; es wird uns zwar schwer irgend eine Nummer als die vorzüglichste hervorzuheben, da jede derselben einen eigenen Character tragend uns als Musikstück gleich werthvoll erscheint, jedoch halten wir No. 3., 4 und 6 für die schönsten. Dass sowohl der Pianist als auch der Violinist tüchtige und musikalisch gebildete Spieler sein müssen, versteht sich von selbst, besonders erscheint uns dies für Ersteren bei No. 1 und 4. Für die saubere Ausstattung des Werkes gebührt der Verlagshandlung unbedingtes Lob. *C. B.*

Hub. Ries, Minnelieder, von W. Taubert für Violine und Pianoforte übertragen. Heft I. Berlin, bei Bote und Bock.

Taubert's Minnelieder für Piano, in unseren Heften bereits erschienen, sind als schöne Characterstücke hinlänglich anerkannt, so dass wir darüber nichts mehr hinzufügen können. Die Idee, diese Minnelieder für Violine und Piano als Salonstücke zu übertragen, kann nur eine glückliche genannt werden, um so mehr als Hub. Ries diese Uebertragung mit Geist und Geschick ausgeführt hat. Ganz besonders ansprechend werden No. 2 und 3 noch dadurch, dass derselbe immer zwei Lieder verschiedenen Ausdrucks mit einander verbindend, eine befriedigendere Form dafür erhält, als wenn jedes Lied (besonders die kürzeren) für sich allein gegeben würde. Es zeichnen sich diese Minnelieder vor vielen der in der neusten Zeit erschienenen Salonstücke für Violine und Piano durch edle Haltung und characteristische Fär-

bung vortheilhaft aus und werden sie gewiss eben so gern gehört als gespielt. *C. B.*

J. B. Gross, Studien für Violoncelle (ohne Daumeneinsatz). op. 41. Berlin, bei Bote und Bock.

Der Verfasser, als gediegener Componist rühmlichst bekannt, giebt in vorliegendem Heft neun Etuden für Violoncelle, die ganz ihrem Zweck entsprechen. Mit Ausnahme von No. 1 und 3 bewegt sich jede Nummer eigenthümlich in Character und Figur. No. 2 giebt ein hübsches Adagio, No. 6 eine Cantilene in Doppelgriffen, No. 5, 8 und 9 sind Uebungen in etwas eigensinnigen Figuren und No. 7 ist ein sehr hübsch erfundenes *Allegro appassionato.* Diese Etuden enthalten demnach so viel Mannigfaltigkeit als in neun solchen Musikstücken zu verlangen ist. Die Titelbemerkung: „ohne Daumeneinsatz" lässt erwarten, dass sie in die leichtere, gewöhnlichere Gattung gehören; dies ist jedoch nicht der Fall und sie werden im Gegentheil auch schon geübteren Spielern sehr von Nutzen sein. Beide hier genannten Werke sind in der Ausstattung lobenswerth.

C. B.

Henri Herz, grand Duo concertant à 4 mains pour le Piano sur le „Désert" de Félicien David. op. 156. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Die Erinnerung an die Hauptmomente der „Wüste" Felicien David's: Sonnenaufgang, womit diese Fantasie beginnt, Aufbruch der Karavane, worüber zwei Variationen, Abendgebet und das charaktervolle arabische Lied u. s. f. lässt gewiss diejenigen Pianisten, welche sich wahrhaft schöner Themen erfreuen, nicht ohne Dank gegen Hrn. Herz, der sie klangvoll und mit verständiger Abwägung der technischen Mittel des Pianos bearbeitet hat. Was Hr. Herz sonst noch aus seiner Feder hinzugefügt hat, erkennt Jedermann leicht heraus und dafür wird er sich ihm minder verpflichtet fühlen. Die Reihen figurirter verminderter Septaccorde, vor denen sich der gesunde Sinn an sich sträubt, gehören mindestens nicht hinter dies so einfache, schöne Abendlied. Abgesehen, dass sich dahinter gänzliche Phantasielosigkeit versteckt, sind sie hier ganz geschmacklos. Diese Auswüchse sind einmal so im Schwunge, dass sie wie von selber der Feder der Claviercomponisten entschlüpfen. Niemand wähne nun, dass Hr. Herz sich in eine Verarbeitung der Themen, wie er es in seinen früheren Arbeiten nicht selten mit grossem Geschicke gethan, eingelassen hat; jene folgen vielmehr nacheinander, wie sie oben genannt sind, höchstens zweimal paraphrasirt, diesen dem Pianisten geläufigen Ausdruck zu wählen. Gewährt dies Werk Unterhaltung, so ist diese besonders durch die Erinnerung an die „Wüste" gewürzt und in derselben empfiehlt es sich zweien geübten Pianisten.

Fl. Geyer.

H. Bertini jne, grand Duo à 4 mains pour le Piano sur „la cloche des Agonisants et la Poste", Melodies de F. Schubert. op. 165. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Wie sehr in den Umschreibungen für das Piano die Mode waltet, sehen wir wieder aus diesem Werke, welches dem eben vorstehend besprochenen ganz genau ähnelt. Zwei schöne Lieder von Schubert sehr wohlklingend notirt und paraphrasirt, mit ähnlichen Figurationen, als die des Hrn. Herz, nur noch überschwänglicher! Davor und dazwischen eigene Arbeit des Hrn. Bertini — eine Steppe, wozu jene Lieder die Oase — vielleicht eine beabsichtigte Wirkung, dass nach den melodielosen, in den Ausweichungen outrirten Figurationen Wundenbalsam wie Manna vom Himmel fliessen solle — eine eigene Ovation gegen die Manen Schubert's. Auch hier laufende verminderte Septaccorde! Motive in allen Tonarten wiederkäut! (S. 16 u. 17) Rückungen der Harmonie um einen ganzen oder halben Ton auf- und abwärts! Das macht ein Mal Effect, aber drei, vier Mal — zu viel Effect ist keiner! Die schulgerechte Notirung, so wie die folgerichtige Ausweichungskunst des Hrn. B. erkennen wir dagegen vor andern Componisten der sogenannten romantischen Schule an, wie wir überhaupt seine sonstigen Verdienste nicht im Mindesten antasten. Ausserdem verkennen wir die Schwierigkeit, eine Verbindung in so verschiedene Stoffe, als diese beiden Melodien zu bringen, nicht — sie grenzt an das Unmögliche.

Fl. G.

A. Goria, Alice, Valse brillante pour Piano. op. 12. Mayence, chez les fils de Schott.

— — L'eleganza, Etude de Salon pour Piano. op. 15. Mayence etc.

— — Rêverie pour le Piano. op. 19. Mayence etc.

Das erste Opus unter den genannten ist ein Walzer mit Introduction, wie es sehr viele giebt, von angenehmer Melodie, leicht ausführbar und deshalb Tanzspielenden Händen zu empfehlen. Künstlerische Rücksichten kommen bei Beurtheilung einer solchen Arbeit nicht in Betracht. Sie reiht sich den zahllosen Erfindungen derselben Gattung an.

Die zweite Nummer bezeichnet der Componist ganz richtig als Etude de Salon. Man könnte diese Eleganza auch allenfalls ein Lied ohne Worte nennen. Das technische Element liegt in der rechten Hand und macht sich als eine Figur geltend, in welcher die drei ersten Finger auf ein und demselben Ton angeschlagen werden und als Nachschlag denselben Ton in der Octave nach oben angeben. Der obere Ton führt die Melodie, welche höchst einförmig ist, da die Figur auf der Fortschreitung in der Tonleiter beruht. Als Etude zu empfehlen.

No. 3 ist nicht viel mehr als No. 2, nur in der Ausführung schwieriger. Der Componist vertheilt die Technik in beide Hände und lässt darnach die Arbeit in zwei Theile zerfallen. Die Melodie beruht auf harmonischer Figuration und ist daher ihrem Wesen nach dürftig. Im ersten Theile bewegt sich die Figuration in der linken Hand, im zweiten Theile giebt die linke Hand die Grundaccorde an, während Melodie und Figuration von der rechten Hand zu gleicher Zeit ausgeführt werden. Indem dadurch die Melodie in die Mitte der harmonischen Figuren zu liegen kommt, erfordert ihr Hervorheben eine sichere Hand. Von einem künstlerischen Werthe ist hier ebenfalls nicht zu sprechen. Als Uebungsstück kann die Composition wohl benutzt werden.

Dr. *L.*

Berlin.

Königliche Oper.

Hr. Tichatschek gab seine zweite Gastrolle als Stradella zum ersten Male am 9. d. M. Wie wir hören, ist dies eine Lieblingspartie des berühmten Sängers. Sie mag es in früheren Zeiten gewesen sein, wo sich die gewaltige Kraft seines Organs mit dem zarten Schmelz der Romantik noch gleichmässiger verbunden zeigte. Gegenwärtig ist die Stimme schon über dies Stadium hinaus, und da der Stradella nicht als Ritter mit dem Schwerte in der Hand, sondern mit der Kunst des Gesanges sich das Herz seiner Geliebten erkämpft, liegt ein theilweises Misslingen der Rolle auf der Hand. Es waren nur einzelne Momente, vorzugsweise im ersten Act, die uns Hrn. Tichatschek als ausgezeichneten Sänger erkennen liessen. Die rein musikalische Aufgabe wurde von ihm nicht

genügend gelöst. Als Darsteller war Hr. Tichatschek vortrefflich, und man erkannte aus seiner ganzen Haltung, wie er sich in die dramatischen Situationen hineingelebt hat. Wir haben uns schon früher anderweitig über die Oper selbst ausgesprochen. Sie nimmt musikalisch wie dramatisch einen nur untergeordneten Standpunkt ein; die Melodieen bewegen sich auf der Oberfläche der Empfindung und erfassen nicht das Gemüth. Ein Stradella muss anders singen, um den Lohn der Liebe davonzutragen. Hierin liegt grossentheils der Grund, dass wir uns nicht unbedingt befriedigend über diese Oper aussprechen können. Die Ausstattung und weitere Besetzung waren höchst erfreulich und fesselten allgemein.

d. R.

Kammermusik.

Am 10. März wurde die dritte und letzte Symphoniesoirée gegeben. Wenn schon in den früheren Versammlungen die ausgezeichneten Kräfte der Königl. Kapelle sich glanzvoll bewährten, liess der letzte Abend wohl nichts zu wünschen übrig. Könnte man den eigenthümlichen Character der Kammermusik nach Farben sondern und angeben, so war hier vielleicht jede Charakterzeichnung vertreten. In Cherubini's Ouverture zum Anakreon entwickelte die Kapelle die volle Kraft grossartiger und massenhafter musikalischer Wirkung. Haydn's *B-dur*-Symphonie führte uns ein umfassendes Bild naiver Naturanschauungen entgegen, wie solche sich individuell verschiedenartig gestalten können. In Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille u. glückliche Fahrt" kämpfen alle Elemente der Natur und lösen sich in den schönsten Einklang seeliger Freude auf. Beethoven's *C-moll*-Symphonie liess uns die Grossartigkeit des instrumentalen Ausdrucks in allen nur denkbaren Formen erscheinen. Es war namentlich dieses schwierige Werk, bei dessen Ausführung wir die Meisterschaft unserer Kapelle zu bewundern hatten. — Wir können nicht umhin, am Schluss der Symphoniesoiréen der Königl. Kapelle unsern Dank auszusprechen für den herrlichen, wahrhaft erhebenden Genuss, der uns durch ihre Executionen bereitet worden. Schon die Richtung, innerhalb welcher die Kapelle als musikalisches Institut sich bewegt, verdient Anerkennung, noch mehr ihr ausübendes Geschick. Ein grosses Verdienst um den gegenwärtigen Standpunkt der Kapelle hat sich Hr. Kapellmeister Taubert erworben. Ihm ist in der That ein ausgezeichnetes Directionstalent eigen. Er beherrscht mit seiner gründlichen musikalischen Bildung die schwierige Form dieser Orchesterwerke vollständig, er dringt in den Geist derselben ein und weiss mit einem gediegenen Geschmack ihre Schönheiten herauszukehren. Aber auch die Kapelle selbst, indem sie grossentheils aus kenntnissreichen und aus strebsamen Mitgliedern besteht, kennt ihre Aufgabe und so vereinigt sich Alles gemeinsam zur Verherrlichung der grossen Kunstwerke. Gewiss sehen die zahlreichen Freunde dieser Musikaufführungen dem kommenden Winter mit freudiger Erwartung entgegen. Stehende Versammlungen zu den edelsten Zwecken der Kunst können nie den Character der Einseitigkeit annehmen, sie behalten unter allen Umständen einen neuen Reiz.

Dr. L.

Am 14. d. M. hatte Herr Concertmeister Hubert Ries einen Kreis von Künstlern und Kunstfreunden in seiner Wohnung zu einer musikalischen Matinée versammelt. Die Anwesenheit des ausgezeichneten Flötisten Fürstenau jun. veranlasste ihn einQuartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncelle von seinem talentvollen Bruder Ferdinand Ries vortragen zu lassen, eine Composition in Manuscript, deren Hr. Concertmeister Ries mehrere von seinem Bruder besitzt. Die Arbeit enthält viele schöne Gedanken, namentlich in ihrem Schlusssatze und wurde von Hrn. Fürstenau, den Kammermusikern G. Richter, Griebel und dem Veranstalter der Matinée trefflich vorgetragen. Zu einem Urtheil über die Virtuosität des Hrn. Fürstenau bietet eine im strengen Sonatenstyl geschriebene Arbeit natürlich keinen hinreichenden Stoff. Ausser dieser Composition hörten wir ein Streichquartett von Wiehmann, einem jungen Musiker Berlins, der sich gegenwärtig in Rom aufhält. Obwohl sich viel Unruhe in dem Werke ausspricht, ist doch in demselben ein sichtliches Streben nach gründlicher Formbeherrschung zu erkennen. Der zweite Satz scheint uns am klarsten gehalten zu sein. Die Herren Ries, Ronneburger, G. Richter und Griebel führten dasselbe aus. Ein Quartett von Spohr (*A-dur*), vorzüglich gespielt, beschloss die interessante Matinée.

Dr. L.

Concerte.

Herr Dreischock gab am 13. März im Saale der Singacademie sein viertes und letztes Concert. Eine zahlreiche Versammlung begrüsste den Künstler mit stürmischer Freude, die alle seine Leistungen dauernd begleitete. Wir hörten theils bekannte, theils neue Compositionen in strenger Sonatenform und in dem Genre der Salonpiece. Ein Andante und Veloce aus seiner *F-moll*-Fantasie, ein grosses Capriccio seiner Composition, nächstdem ein Scherzo von Reissiger und eine neue Rhapsodie liessen von Neuem die staunenswerthe Kraft des Anschlags, die Rapidität seiner Octaven- und Sextenläufe, endlich den ungemein zarten Hauch seiner Cantilenen zu Gehör kommen. Die Variation über „God save the Queen" bildete auf dem Programm die Schlussnummer seiner wunderbaren an das Unglaubliche grenzenden Technik. Als Zugaben brachte der Virtuose mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit noch seine zweite Rhapsodie und sein Souvenir de Berlin, zwei überaus reizende Salonpiecen, die durch höchst anziehende und sinnig erfundene Cantilenen, bei glänzendster Durchführung sich schon früher den entschiedensten Beifall erworben haben. Sie gehören zu den anziehendsten Virtuosencompositionen, die wir in neuerer Zeit kennen lernten. Das musikalische Publicum scheidet von dem Künstler mit vollkommener Anerkennung und mit dem innigsten Danke für seine reichen Künstlergaben. Er zieht in die Ferne, neue Lorbeeren sich zu erringen und es wird ihm nicht schwer werden, denn er besitzt die glänzendsten Eigenschaften eines musikalischen Troubadours. — Erwähnen wir indess noch einiger andern Gaben des Concerts. Ein Frl. Miller sang das bekannte „Prendi" von Bériot und mit dem Königl. Domsänger, Hrn. Kotzold ein Duett aus Belmont und Constanze. Die jugendliche Sängerin besitzt eine nicht voll ausgehende Stimme, viel Geläufigkeit und ist, so scheint es uns, im Stande einen Salon mit ihrem Organ zu füllen. Ihr Vortrag war leicht und gewandt, obwohl eine scheinbare Befangenheit, die bei einem Debüt erklärlich ist, der Intonation zuweilen hinderlich wurde. Hrn. Kotzold's schöne und klangreiche Stimme ist bekannt. Ausserdem sang Sra. Maberlini zwei Nummern aus Bellini's Nachtwandlerin, unter denen das Finale „Ah non giunge". Die Sängerin erwarb sich Beifall, wenn auch weder die Stimme noch der Vortrag den schwierigen Kunstforderungen Bellinischer Technik gewachsen ist.

Dr. L.

Correspondenz.

St. Petersburg, den 18. Februar 1847.

Eine Woche der hiesigen Concertsaison ist nun bereits verflossen und nur ein öffentliches Concert, das von Henri Vieux-

temps, fand den 12ten d. M. statt.*) Sonst war die Concurrenz um einen Concerttag — weil er erst von der Kaiserlichen Theater-Direction erbeten werden muss — so gross, dass den Inhabern solcher Tage oft Abstandsgeld geboten wurde. Diese Zeiten sind gewesen. — Grosse Kosten, welche hier mit dem Arrang. eines öffentlichen Concertes verbunden, mögen Ursache sein, dass einheimische Tonkünstler es vorziehen, sich mit ihren Leistungen in Privatsälen hören zu lassen; nicht minder mag es die geringere Theilnahme des grösseren Publicums für Productionen einheimischer Musiker sein, welche diese von öffentlichen musikal. Unternehmungen abgeschreckt hat. Unser Concertpublicum huldigt noch zu sehr der Oberflächlichkeit; eine Melange von italienischen Opernmelodien für irgend ein Instrument arrangirt, oder einige Polkas mit lebenden Bildern garnirt, sind die probatesten Zugmittel für dasselbe. Im Allgemeinen ist hier der musikal. Kunstsinn mehr eine Frucht der Mode, mehr Schein als Wahrheit; geschieht auch manchmal Ausserordentliches, um diesen Schein recht glänzend zu machen, 's bleibt doch meist Schein. Selbst eine Anerkennung tüchtiger Leistungen tritt selten anders offen hervor, als da, wo der Nimbus eines berühmten Namens die Mühe des Beifalls lohnt. Besserwerden dieser Verhältnisse ist zu hoffen, wenn von Künstlern, die durch ihren Ruf als Autorität imponiren, wiederholte Anstrengungen nicht gescheut werden, auf den Geschmack des Publicums zum Vortheile guter Musik einzuwirken. In dieser Beziehung ist das Engagement Henri Vieuxtemps und seine Ernennung zum Kais. Hofsolisten von Wichtigkeit. Das Concert, welches er vor Antritt seiner Urlaubsreise nach Paris im grossen Theater gab, bot dem Publicum Gelegenheit, die Theilnahme und Achtung, welche dem berühmten Virtuosen hier gezollt wird, öffentlich zu bethätigen. In keinem der früheren Concerte Vieuxtemps hatte sich — trotz der erhöhten Preise — ein so zahlreiches Publicum versammelt. Die Anwesenheit der höchsten Herrschaften und die enthusiastische Aufnahme, welche sämmtliche Leistungen Vieuxtemps und zwar bis zum Schlusse gesteigert fanden, müssen zugleich eine Genugthuung für die edlen Kunstbeschützer gewesen sein, welche bemüht waren, den grossen Künstler durch ein seiner würdiges Engagement für Petersburg dauernd zu gewinnen. Der Inhalt des Concertes war folgender: 1. Ouvertüre von C. M. von Weber (Beherrscher der Geister). 2. Grosses Concert für Violine in E-dur (erstes Allegro), componirt und vorgetragen von Vieuxtemps. 3. Arie aus dem Oratorium „Paulus" von Mendelssohn, gesungen von Versing. 4. Einleitung und Rondo des E-dur-Concertes von Vieuxtemps. 5. Ouvertüre von Meyerbeer (zu Struensee). 6. Arie von Meyerbeer, ges. von Mad. Dupectuaux. 7. Norma-Phantasie für Violine auf der 4ten Seite, comp. und vorgetragen von Vieuxtemps. 8. Arie von Mozart, ges. von Versing. 9. Variationen über ein Original-Thema, comp. und vorgetragen von Vieuxtemps. Das stark besetzte Orchester, unter der sachkundigen Leitung des Hrn. H. Romberg, war durchaus brav. Ein vollständiges Urtheil über Meyerbeers Ouvertüre ist ohne Bekanntschaft mit dem Trauerspiele Struensee nicht möglich. Der Eindruck dieser Composition war nicht so beredt, als nach der günstigen Aufnahme, welche dieselbe in Berlin gefunden hat, gehofft wurde. Wenn auch die Wahrheit der Empfindung in einzelnen Momenten sich mittheilt, so scheint's doch, dass den künstlich combinirten Orchestereffecten zu viel Raum abgetreten ist. Sonderbar ist es, dass die Ouvertüre in Des-dur anfängt und in C-dur schliesst. (So erschien es wenigstens dem Referenten).

P. S. Eben komme ich aus einer musikal. Abendunterhaltung, die im Hause unseres musikal. Kunstpatrons, des Grafen Mathieu Wielhorski, stattfand. Berlioz, Ernst, Max Bohrer, Blaes und Müller aus Darmstadt, eben angekommen, waren da anwesend; die nächsten Wochen versprechen demnach ein reichhaltiges Repertoir.

*) Von Concerten, die mit lebenden Bildern in Tanzmusik ihr Dasein fristen, wird in diesem Referate keine Notiz genommen werden.

Feuilleton.

Berlin. Das Königsstädtische Theater brachte jüngst ein Werk zur Aufführung, welches musikalischerseits wenigstens auf eine Erwähnung in diesen Blättern Anspruch macht: Wolff's bekanntes Schauspiel: Preciosa, mit der Musik von C. M. v. Weber. Keineswegs ist die Restitution dieses Werks aus einer besonderen Verehrung Webers hervorgegangen. Die Direction des Königsstädtischen Theaters liebt es, zuweilen in das staubige Repertoir ihrer Bühnenschätze hineinzugreifen und — Berlin ist gross und alt — die Veteranen unter den Freunden des Theaters aus ihren Spelunken in die Hallen der Kunst zu ziehen. Einmal gelingt es, das Haus ist voll und eine gefüllte Theaterkasse muss für zwanzig leere entschädigen. Das ist die finanzielle Taktik der Bühnendirection. Um die Kunstwerke ist es ihr nicht zu thun. So war denn auch die Preciosa durch und durch verstümmelt. Die ungarischen Tänzer können natürlich nicht nach Webers Musik tanzen; noch mehr: die Preciosa der Bühne kann nicht singen, also wird es gemacht, wie mit Don Juan und Leporello. Sie giebt nur die Maske für den Gesang. Dieser wird hinter der Bühne ausgeführt u. s. w. Weiter ist über dieses Ereigniss nichts zu berichten.

— Signora Fodor bei der italienischen Oper der Königsstadt hat einige engagirte, unmusikalische, namentlich in Beurtheilung des dramatischen Gesanges imbecille Applaudisten und Champions gefunden, die sich's dann und wann ein Stück Geld kosten lassen, sie durch „eingesandt" anonyme Lobhudeleien zu erquicken, und gegen die übermässig wohlwollenden und freundlichen Artikel, welche die ital. Oper in der Voss'schen Zeitung betreffen, förmlich zu vertheidigen. Es ist zum Lachen! Aber es ist Zeit die Wahrheit zu sagen, damit man nicht über die gutmüthige Schwäche der Berliner Kritik lachen möge.

Was ist Sgra. Fodor weiter, als eine seelenlose Concertsängerin mit hübscher, glatter Sopranstimme von etwa zwei Octaven Umfang.

Was die materielle Kraft des Organs anlangt, so reicht es in der Opera buffa für die geringe Räumlichkeit des Königsstädtischen Theaters aus; in der tragischen Oper aber ist die Stimme der Sängerin selbst in diesem kleinen Theater, bei seinem kleinen Orchester zu schwach. Die Intonation ist im Ganzen stets rein und löblich. Seelenlos müssen wir den Gesang der Sgra. F. aber nennen, weil sie gänzlich ausser Stande ist, ihrer Stimme ein anderes Colorit zu verleihen, als was ihr gerade zufällig Mutter Natur verliehen. Ob die Situation tragisch oder komisch, ob Eifersucht, Hass, Rachedurst oder Schlauheit, Koketterie, verliebte Neckereien auszudrücken: — das Colorit des Tones bleibt immer dasselbe glatte, angenehme, süss-langweilende.

Dass Sgra. Fodor als Darstellerin gleich Null ist, wird selbst ihren glühendsten Enthusiasten einleuchten, deren Zahl freilich von jeher nur sehr klein war, und sich dringend nach Multiplication sehnt. Diese Enthusiasten-Multiplications-Sehnsucht spricht sich denn auch laut genug zwischen den Zeilen der „eingesandten" Lobpsalme aus, allein vergebens, Sgra. Fodor bleibt was sie ist: eine seelenlose Concertsängerin mit hübscher, glatter Sopranstimme, guter Intonation und ziemlich ausgebildeter Kehlfertigkeit, denn das unbedeutende Volumen des Materials setzt dieser Ausbildung in der Volubilität kein Hinderniss entgegen. *H. T.*

Ohlau, 26. Febr. Morgen wird hier unter der Direction unseres wackeren Cantors **Mettner** **Löwe's** Oratorium „die Siebenschläfer“ aufgeführt. Bei dem im Juli v. J. gefeierten bürgerlichen **Bringer Musikfeste**, bei welchem unter Anderem die Schöpfung von Haydn unter Cantor **Fischer** und Musikdirector **Schön** gegeben wurde, that sich **Mettner** neben dem Bringer Organisten **Förster**, Ober-Organisten C. **Freudenberg** aus Breslau und dem Liegnitzer Organisten **Bruno Schneider**, einem Neffen und Schüler des Dessauer **Schneider** würdig hervor.

Cassel. Das am 10. Februar gegebene vierte Abonnementsconcert begann mit einer Ouvertüre zum Shakespearschen Othello von **Müller** aus Weissensee. Der Referent der Casselschen Zeitung klagt über Verletzung der Reinheit der Tonkunst und Beleidigung des ästhetischen Gefühls, und erklärt diese Art der Musik für zu sehr gemacht, unbestimmt, unbefriedigend. (Hoffentlich doch wohl nur „die ganze Art des Hrn. **Müller** aus Weissensee.“ Trotz dem Casseler Kritiker kann übrigens die neue Othello-Ouvertüre ganz interessant, vielleicht mehr sein.) —

Brüssel. Unsere Vermuthung, dass es bei einem Electrophon, Melophon, Pygophon u. s. w. nicht bleiben wird, ist richtig eingetroffen. Der Hofmusik-Director Mattau in Brüssel hat ein Instrument im Umfange von sechs und einer halben Octave erfunden, welches er nach seinem Namen und dem Hauptbestandtheil Wasser: „Hydromattauphon nennt. Der **Name** des Instruments klingt prächtig. Wie wenn ein Nachkomme des frühern Braunschweigschen Balletmeisters **Purzpichler** ein Hydro-oxygen-electro-pyro-pygo-purzpichlerophon erfände!? Dann in 100 Jahren keine Clarinetten mehr, alles Purzpichlerophon! —

Paris. Thalberg verweilte hier einige Tage; seinen Freunden war wohl vergönnt, ihn zu sehen, jedoch ihn zu hören, darauf wird man diesen Winter wohl verzichten müssen.

— **Döhler's** Rückkehr hatten wir bereits angekündigt. Obgleich der liebenswürdige und grosse Künstler entschlossen scheint, kein öffentliches Concert zu geben, so haben wir dennoch Ursach zu glauben, dass seine Verehrer nicht gänzlich das Vergnügen entbehren werden müssen, ihn zu hören. Im Conservatoire trug er das *Es-dur*-Concert von Beethoven mit bekannter Meisterschaft vor.

— Eine Feierlichkeit von höchstem Interesse, welche in den Kunstleistungen Frankreich's Epoche macht, wird zum 19. März vorbereitet. Der Paulus von Mendelssohn-Bartholdy soll in dem Herzischen Saale mit ausserordentlichem Aufwande zur Aufführung kommen. Alles was die Pariser Haute-volée an ausgezeichneten Musikern zählt, wird dazu beitragen, diese bemerkenswerthe Soirée mit ihren Kräften zu unterstützen. Noch erinnern wir uns des gewaltigen Eindrucks, den die im vorigen Jahre mit ähnlichem Aufwande zu Gehör gebrachte Aufführung des Oratoriums Samson von Händel auf uns hervorbrachte. Da das Orchester wie die Chöre dieselben sind, so hat man recht viel von der Ausführung dieses Meisterwerkes zu erwarten, welches in Deutschland bereits so grosse Anerkennung gefunden, bei uns leider noch wenig bekannt ist.

— Felicien Davids neue Symphonie „Christoph Columbus“ wurde am 7. März im Saale des Conservatoires unter ausserordentlichem Beifall aufgeführt. Die Einnahme ist zum Besten des Musiker-Unterstützungs-Vereins bestimmt.

— Die Aufführung der Symphonie „Manfeld“ von Louis Lecombe, welche im Conservatoire stattfinden soll, ist auf den 21. März festgesetzt.

— Unter den Concerten, die uns bevorstehen, heben wir hervor: am 19. März „Paulus“, Oratorium von Mendelssohn-Bartholdy, zum Besten der verschämten Armen der Stadt Paris im Saale des Hrn. Herz; am 20sten das des Hrn. Willmers im Erard'schen Saale; am 21sten „Manfréd“, Symphonie von Louis Lacombe im Conservatoire; am 26sten „Judas Maccabäus“, Oratorium von Händel, zum Besten der Armen.

Constantinopel. **Lietzmann** verweilt noch immer in der Nähe des Harems. Ihm zu Ehren liess kürzlich der Sultan ein grosses Fest veranstalten; Elephanten trugen ihn durch die gedrängt vollen Strassen, das neu organisirte Musikchor spielte „Lietzmanns Lust“.

— Das italienische Theater in Constantinopel ist ein Raub der Flammen geworden. In der Vorstadt Pera gelegen, wo Feuersbrünste an der Tagesordnung zu sein scheinen, wurde es am 27sten vorigen Monats nebst 60 angrenzenden Häusern in Asche gelegt. Das Feuer brach in dem Hause eines alten englischen Drogenhändlers mit solcher Heftigkeit aus, dass die Familie genöthigt war zu flüchten, ohne das Geringste retten zu können. Von da aus ergriff es das Theater, welches zum Glück noch leer war und in welchem am Abend „die Puritaner“ gegeben werden sollten. — Ueber das Unterkommen der Truppe weiss man noch nichts Näheres, denn den Gesetzen wie dem Gebrauche nach ist dieselbe nicht berechtigt, in einem andern Stadttheile zu wohnen, als in dem ihnen zugewiesenen.

London. An **Jenny Lind** hat Hr. **Bunn**, Director vom Drury-lan-Theater, Gewalt üben wollen. Er wollte sie zwingen, den mit ihm am 10. Januar 1845 von Berlin aus abgeschlossenen Contract jetzt, 1847, auszuführen. Englische Rechtsgelehrte haben sich indess gegen die Geltung eines Vertrages ausgesprochen, der längst erloschen und jedenfalls unter Voraussetzungen geschlossen sei, die sich seitdem als irrig erwiesen haben, wie z. B Fräulein **Lind's** Fähigkeit, die englische Aussprache zu erlernen. Hr. Bunn hat sich an den Attorney-General, Sir John Jervis gewandt. Da es für die Würde eines Attorney-General keine Analogie bei uns in Deutschland giebt, so bemerken wir, das derselbe der erste Rath der Krone ist in Rechtsangelegenheiten, dasser an der Spitze des englischen Juristandes steht, dass er in dieser Eigenschaft auch Mitglied des Parlaments sein muss, dass seine Stimme die entscheidende ist bei allen Hochverrathsprocessen, bei allen gerichtlichen Verfolgungen im Namen der Königin, bei allen völkerrechtlichen Jurisdictionsfragen, kurz dass er ein Mann ist, den die Engländer in ihrer monetarischen Weise auf 200000 Gulden Amtseinkünfte taxiren. Sir John Jervis hat es verneint, dass Frl. Lind gezwungen werden könne, jetzt nach London zu kommen; sie würde aber Schadenersatz zu leisten haben, wenn nicht — eben Hr. Bunn seinen Contract auch gebrochen hätte.

— Das Coventgarden-Theater wird am 6. April mit der „Semiramide“ von Rossini eröffnet werden. Die Hauptrolle wird die **Grisi** singen, den Arsaces die **Alboni** und **Tamburini** den Assur. Die Direction des Orchesters und des Chors hat **Costa** übernommen.

Verantwortlicher Redacteur **Gustav Bock**.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — **Breslau**, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 12. | Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. | 24. März 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Pauline Viardot-Garcia.

Beleuchtungen grosser künstlerischer Persönlichkeiten von einem kritisch-ästhetischen Standpunkte gehören zu den interessantesten Aufgaben der Kunstwissenschaft. Der Biograph begnügt sich meistens mit einem Abriss der äussern Lebensverhältnisse und einer Angabe der vom Künstler ausgegangenen Productionen. Und wie oft ist er genöthigt, sich damit zu begnügen, wenn der trockene Buchstabe allein die Quelle ist, aus welcher er schöpft! Wir reden von dem ausübenden Künstler, dessen Schaffen dem Augenblicke anheimfällt. Der schaffende Künstler kann sehr wohl aus seinen Werken beurtheilt werden. Bei ihm ist der Buchstabe ein belebter Hauch seines Innern, und je mehr man sich in seine Werke vertieft, desto näher tritt er durch dieselben dem fremden Verständniss. Anders fassen wir den ausübenden Künstler auf. Ihn in seinem Schaffen zu beobachten, sich von der lebendigen Kraft der Reproduction erwärmen zu lassen, ist für die Beurtheilung seiner Persönlichkeit oft viel wichtiger, als die Kenntniss seines äussern Lebens, ein Moment, auf welches nur ein oberflächlicher Gesichtskreis besondern Werth legen kann und mit dem sich vielleicht ein antiquarischer, richtiger: antiquirter Standpunkt befassen wird.

Wie in dem Vorwort zu diesen Blättern nachgewiesen worden, hat ein kritischer Ausspruch überhaupt nur dann Werth, wenn er zugleich ein Urtheil enthält. Ein solches bei ausübenden Künstlern abzugeben, hat die Kritik zum Theil verlernt. Sie begnügt sich mit einem Bericht des äussern Erfolgs, einem Referat, das häufig, es mag günstig oder ungünstig ausfallen, in künstlichen Parforce-Mitteln sein anderes Ich findet. Am allerwenigsten gewöhnt man sich daran, den executiven Künstler als ein Ganzes anzusehen, als eine Persönlichkeit, in welcher jede Leistung ihre künstlerische Berechtigung hat, jede Leistung aus der Totalität des Wesens hervorgeht. Das vermag man freilich erst, wenn eine Reihe von Leistungen vorliegt. Für die Kunst selbst aber ist gerade eine solche Auffassungsweise besonders erspriesslich. Der sich heranbildende Künstler soll daraus erfahren, dass die Kunst nicht erlernt werden kann. Der Künstler muss geboren werden; kein stupender Fleiss, kein guter Wille, keine auch noch so vollendete einseitige Technik bildet den Künstler. Wir sehen es an der zahllosen Schaar von Virtuosen, die mit unglaublicher Technik ausgerüstet, dennoch des genialen Funkens einer Künstlernatur entbehren. Jene Prometheusgabe ist der Quell, als dessen Emanationen alle einzelnen Seiten der Kunst, die innern wie die äussern, uns erscheinen. Wo keine ursprüngliche Künstlernatur vorhanden ist, vermag Fleiss und Technik wenig oder gar nichts.

Diese Ansichten sind so einfach und natürlich, dass es kaum der Mühe lohnt, sie auszusprechen. Und dennoch muss man sie wiederholen, weil nichts öfter ausgesprochen zu werden verdient, als das Allergewöhnlichste und Einfache. Es giebt nichts Einfacheres als Principien, und von ihnen gehen wir aus, wenn wir die Persönlichkeit der grossen dramatischen Gesangskünstlerin Pauline Viardot-Garcia beleuchten, die gegenwärtig in den Mauern unserer Residenz weilt. Was sie der Kunst ist, kann durchaus nicht beurtheilt werden, wenn man keinen festen Boden der Kunstanschauung für ihre ganze Persönlichkeit gewonnen hat. Versuchen wir mit wenigen Worten das für unsere Ansicht nothwendige Fundament der Anschauung zu legen. Der Streitpunkt, um den sich gewöhnlich das Urtheil über eine dramatische Kunstleistung dreht, liegt in dem jedesmal zwischen dem Künstler und dem darzustellenden Kunstwerke obwaltenden Dualismus. Die Persönlichkeit des Künstlers trägt dieses oder jenes Gepräge; die darzustellende Rolle hat diesen oder jenen historischen Character. Je mehr es dem Künstler gelingt, seine individuelle Persönlichkeit mit

der objectiven Bedeutung der Rolle zu verschmelzen, jenen Dualismus also aufzuheben, desto vollendeter, so pflegt man zu sagen, ist seine Leistung. Gegen diese Ansicht wird Niemand etwas einwenden. Dabei muss jedoch bemerkt werden, dass die Kunst noch höhere, über diese Aufgabe hinausgehende Forderungen zu stellen hat. Das Allgemein-Menschliche ist für die Kunst bedeutungsvoller als das Speciell-Menschliche, Historische, und wie sehr wir auch in der dramatischen Kunst den objectiv-historischen Character erhalten wissen wollen, tritt uns doch überall das menschliche Individuum als solches zuerst entgegen. Pauline Viardot stellt, bevor sie in den Geist einer Rolle eindringt und sich mit ihr beschäftigt, die naturgemässen Fragen: Ist der Character menschlich? Ist er dramatisch? Ist er historisch? Die Menschlichkeit giebt dem Character seinen eigentlichen, innersten Gehalt. Durch die dramatische Behandlung empfängt er seine Form, und die historische Bedeutung umfasst beide Momente. Eine heilige Trinitätslehre in der Kunst! Die historische Treue entwickelt sich aus dem innersten Kern der Menschlichkeit und wird in der Kunst niemals verletzt, sobald jener ersten Forderung genügt ist. Geschichtliche Objectivität ist überhaupt ein eigen Ding. Die Alten wussten das wohl. Darum schwand ihnen unter dem Begriff des Allgemein-Menschlichen das Historische. Sie wählten Halbgötter zu ihren Helden und bedienten sich ihrer nur als Folie für das Menschliche. Ihre Menschen sind keine Götter, aber wohl erscheinen uns ihre Götter als Menschen. Hiemit berühren wir eine der schwierigsten Streitfragen in der modernen Kunst. Das philosophische Bewusstsein unserer Zeit hat es unternommen, die dramatischen Charactere in der Kunst zu zersetzen und einen Stufengang von der idealisirten menschlichen Persönlichkeit bis zur Gottheit aufzufinden, eine Scala dramatischer Charactere, in welche jede Figur hineinpassen muss. So sollten die Iphigenia, die Norma, Götter, göttliche Priesterinnen sein, deren objective Darstellung nur dann gelungen ist, wenn die Künstlerin es verstanden hat, das überwiegend Göttliche in menschlicher Form zu erfassen und wiederzugeben. Wer das wahrhaft Menschliche zu erfassen weiss, der steht in der That auf göttlichem Grund und Boden, und wenn er einen Teufel in menschlicher Gestalt darzustellen hätte. Darum negiren wir jene Unterscheidungsstufen und sehen in der Kunst immer nur ein und dasselbe Menschliche. So ungefähr reflectirt Pauline Viardot, die geniale Darstellerin des Menschlichen. Ihre Norma ist ein Weib, ein Mensch und nichts weiter. Um die historische Treue derselben möglichst wahr anzudeuten, hätte sie höchstens Lust, sich noch mit einem Bärenfelle zu umkleiden, aber nicht eine dämonische, überirdische Kraft zu besitzen. Das Dämonische in der Kunst ist neuerdings Gegenstand künstlerischer Erörterungen geworden. Ohne auf diese Erörterungen hier näher einzugehen, bemerken wir, dass der Begriff des Dämonischen für uns nur Bedeutung an wirklichen Dämonen hat, deren Einführung in die Kunst eine Frage für sich bildet. Oder soll es nichts Anderes sein, als die höchste Leidenschaftlichkeit in ihrer gewaltig erschütternden, die Menschen bannenden Wirkung? Dann ist es nur das Menschliche in einer bestimmten Form. Die dämonische Darstellung der Norma, für deren Ausdruck die Pasta einen eigenthümlichen Kunsttypus erschaffen hat, gilt uns äusserst wenig. Der Character empfängt eine Starrheit, die über das Menschliche hinwegsetzt und uns erfrieren macht. Betrachtet man die verschiedenen Situationen der Norma, welch ein weites Feld öffnet sich da einer geistvollen Darstellerin des Menschlichen zur Entfaltung der Liebe, des Hasses, der Grossmuth, des wärmsten Mitgefühls! Alles Erscheinungsseiten eines wahrhaft menschlichen Gemüthes. Pauline Viardot sträubt sich (ihre Darstellungen bestätigen dies und ihre auf tiefem Nachdenken beruhenden Kunstansichten stimmen damit überein) gegen alles Krankhafte. Sie fordert von dem Künstler eine gesunde, natürliche, menschliche Auffassung und Lösung der Kunstaufgaben. Vor Allem darf ein dramatischer Character sich nach ihrer Meinung nicht auf dem breiten, nebelhaften Terrain der Sentimentalität bewegen. Die Sentimentalität hindert am Handeln. Der dramatische Held fällt zusammen, wenn ihm die Action genommen wird. „Wer krank ist, muss sich zu Bette legen und nicht auf den Schauplatz der Thaten treten.“ Bellini hat mit seiner Amine in der Nachtwandlerin einen solchen krankhaften Character in die Kunst eingeführt, eine der unerträglichsten und widerwärtigsten Rollen, die wir kennen. Eine von Natur lyrische Künstlerin wie Jenny Lind, wusste in diese Rolle eine fast unglaubliche Einheit zu bringen. Einer dramatischen Künstlerin legt sie fast unlösbare Schwierigkeiten in den Weg, und man kann es der Pauline Viardot ansehen, wie sie mit der Aufgabe zu kämpfen hat. Sie wandelt nicht in den freien Regionen der gesunden Menschlichkeit; der Sonnambulismus ist ihr eine Zwangsjacke, und während Jenny Lind nach dem Erwachen aus dem Zustande des nachtwandelnden Mädchens sich des freien ungebundenen Daseins freut, einem Schmetterlinge ähnlich, der aus der Hülle der Verpuppung entschlüpft: will Pauline Viardot in dieser Scene vor Freude und überwältigender Lust auf und davon — natürlich mit dem Geliebten. Charactere, wie die Valentine in den Hugenotten, Recha in der Jüdin wurzeln auf rein menschlichem Grunde, und die höchste Gewalt der Tragik findet in der Darstellung derselben durch Pauline Viardot ihre Lösung.

Der Gegensatz des Tragischen, die Komik, soll in einer andern Form dieselben Kunstforderungen befriedigen. Das allgemein Menschliche in komischer Form erheischt zu seiner Verwirklichung ganz besonders eine ursprüngliche Künstlernatur. Nur zu leicht wird die Komik local und einseitig, daher die Literaturen äusserst fruchtbar in der Erzeugung von Localpossen und nicht von Komödien sind. Namentlich aber ist die komische Oper ein Zwitterding von moralischem Schauspiel und Komödie. Die einzige, durchweg befriedigende komische Oper neuester Zeit ist Rossini's Barbier. Sie besteht aus lauter allgemein menschlichen Situationen, die nur in veränderter Gestalt das Leben zu allen Zeiten dargeboten hat. Der Mangel an komischen dramatischen Werken findet in so manchen Erscheinungen seinen Grund, unter andern auch in dem unentschiedenen, gährenden Character des socialistischen Lebens der Gegenwart. Die Komik schämt sich ihrer selbst. Sie weiss nicht, ob sie ihren Gestaltungen das bekannte: „haec fabula docet“ ausdrücklich anhängen soll, oder nicht; sie will moralisiren, aber auch nicht prüde sein, sie fürchtet die aristophanische Würze und Nacktheit. Darnach ist man kaum im Stande, das dramatische Talent der Pauline Viardot in der Darstellung des Komischen zu würdigen, zumal die Componisten den komischen Gehalt ihrer Compositionen meistens auf Männerrollen vertheilen. Die weibliche Komik zerfliesst gewöhnlich in den leichten Schimmer der Lieblichkeit, der Koketterie, des fröhlichen Uebermuths und entbehrt deshalb jedes eigenthümlichen Gepräges. Und so reducirt sich in den komischen Opern die Darstellung der weiblichen Rollen auf die genannten Characterzüge. Hier ist nun Pauline Viardot vollendet, unübertrefflich, nicht deswegen, weil die musikalische Zeichnung solcher Situationen dem Componisten den weitesten Spielraum für Genre-Malerei, Verzierung und ausgesuchtes Beiwerk aller Art gestattet, worin unsere Künstlerin ihres Gleichen sucht, sondern weil sie, nach unserer Meinung, als darstellende Künstlerin den characteristischen Typus weiblicher Komik in sich trägt. Pauline Viardot ist nicht prüde, sie ist natürlich, klug, geistreich und vor Allem nicht sentimental. Dadurch bewahrt sie den auf der Oberfläche des geselligen Lebens schwebenden weiblichen Figuren jene Frische und Anmuth, die sie innerhalb der Weiblichkeit dennoch über dieselbe erhebt. Das Temperament

südländischer Frauen ist ganz besonders geeignet, eine Folie für komische Characterzeichnungen abzugeben. Sie sind spiritueller und zugleich wohlgemuther, sorgloser als die weiblichen Naturen des Nordens. Diese fürchten, in der Koketterie ihrem Geschlechte zu nahe zu treten und bindern dadurch die freie Entfaltung einer künstlerischen Ungebundenheit. Jene Furcht macht, dass sie in der Weiblichkeit stecken bleiben.

Die moderne Anschauungsweise will mit unkünstlerischem Sinne gar zu gern eine Kunstleistung durch Aeusserlichkeiten unterstützt sehen. Es ist eine gewöhnliche Rede, dass die Figur, die Physiognomie u. dgl. eines Künstlers ihn in dieser oder jener Rolle nicht genügend unterstütze. Man bedenkt dabei nicht, dass in der Kunst Alles darauf ankommt, was der Künstler aus einer dramatischen Figur macht, was er kann. So lange man nicht diesen Standpunkt einnimmt, ist man unfähig, einen Künstler zu beurtheilen. Die Alten liessen bekanntlich weibliche Rollen durch Männer darstellen. Sie wollten wissen, was ein Künstler kann. Das allein ist der richtige Standpunkt. Er führt uns auf eine wichtige Frage, deren Lösung in unsern oben ausgesprochenen Ansichten abschliesst. Bei weiblichen Rollen pflegt man nämlich öfters die Bemerkung zu machen, dass ihre Zeichnung durch diese oder jene Künstlerin über die Schranken der Weiblichkeit hinausgehe. Was ist Weiblichkeit? Wir möchten denjenigen sehen, der die Grenzen derselben haarscharf zu ziehen im Stande wäre. Pauline Viardot fragt zuerst nach dem Menschlichen. Wenn ein Weib menschlich ist, dann ist es weiblich, und so wird eine menschlichwahre Zeichnung in dem Character eines Weibes auch den Begriff der Weiblichkeit in sich schliessen. Man ist geneigt, die Sittlichkeit als die Sphäre des weiblichen Lebens zu bezeichnen, und wer kann läugnen, dass in der Sitte das eigentliche Lebenselement der Frauen wurzele. „Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.“ Allein bei den weiblichen Characteren der dramatischen Kunst ist zu bedenken, dass sie mit der universalistischen, oft historischen Aufgabe, die ihnen die Kunst stellt, das eng-weite Lebensgebiet ihres Geschlechts verlassen, die partikulare Schranke durchbrechen und sich zur Höhe menschlicher Tugend und Grösse wie menschlicher Leidenschaft erheben müssen. Wollte man für die Auffassung weiblich-dramatischer Figuren jenen Maasstab festhalten, so wären Charactere wie die Norma, Recha, Valentine, nicht zu entschuldigende Angriffe auf die Natur des Weibes; mit einem Worte: es gäbe keine weibliche Tragik. Diese aber emancipirt das Weib. Die Emancipation der Frauen, die wahre, nicht die Zigarrenrauchende Emancipation besteht ja eben in dem Kampfe des Geschlechts gegen die unsittlichen Schranken der Sitte, in einer Erhebung der schüchternen, durch Verhältnisse und Gewohnheiten niedergedrückten Natur des Weibes zur höchsten Menschlichkeit; die Emancipation der Frauen ist die dramatische Poesie ihres Geschlechts. Wir wollen unsere grosse Künstlerin nicht zu den emancipirten Frauen rechnen, es könnte missverstanden werden. Aber wie ihre Heldinnen auf der Bühne mit jener hinreissenden Gewalt fesseln und durch ihre Grossartigkeit mehr Staunen und Bewunderung als still-häusliches Mitgefühl erregen, so prägt sich ihr schöner, menschenfreundlicher Sinn auch im Leben aus durch die uneigennützigste Betheiligung an allen Interessen der Künstlerwelt.

Das Gesagte zeigt uns, auf einer wie grossartigen Basis die Kunstansichten der Pauline Viardot ruhen. Wir sehen aber auch zugleich, dass unsere Künstlerin in Allem, was sie leistet, mit feinem und durchdringendem Blick, mit genialer Berechnung zu Werke geht. Das giebt sich denn auch besonders in der Ausführung ihrer Kunstaufgaben zu erkennen, und wenn wir den Ernst und Fleiss, mit dem sie an das Studium ihrer Rollen geht, erwägen, fällt uns unwillkürlich Schiller's Forderung ein:

> Es spanne sich des Fleisses Nerve
> Und beharrlich ringend, unterwerfe
> Der Gedanke sich das Element
> Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
> Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born.

Die liebe deutsche Sprache muss dabei freilich oft herhalten; sie ist in der That das Element, dem sich bei ihr der Gedanke zu unterwerfen hat. Man muss in die Geheimnisse der Gesangskunst eingedrungen sein, um zu wissen, welche Hindernisse unsere Sprache oft der kunstgemässen Bildung des Tons entgegenstellt. Pauline Viardot überwindet sie mit einem Fleiss, einer Ausdauer und Gewissenhaftigkeit, die der höchsten Bewunderung werth ist.

Mit diesen Andeutungen mögen es unsere Leser sich einstweilen genügen lassen. Es kam uns darauf an, die Persönlichkeit der grossen Künstlerin nach allgemeinen Kunstprincipien zu beleuchten. Deshalb haben wir auch weniger von Pauline Viardot als von allgemeinen Kunstfragen gesprochen. Es ist die Eigenthümlichkeit grosser Künstlernaturen, dass sie eine Norm für die Lösung von Kunstfragen darbieten. Die Kunstgesetze sind in ihnen abgeprägt, und man darf sich nicht wundern, wenn die Kritik, ihres Berufes eingedenk, aus der Persönlichkeit das allgemeine Gesetz sogleich abstrahirt.

Zum Schluss wird nun vielleicht mancher Lesen fragen: Was hat Pauline Viardot für eine Stimme? Sollen wir antworten: Drei Octaven im Umfang, ursprünglich den klangreichsten Alt, dann wieder Mezzo-Sopran, endlich hohen Sopran, der namentlich dann, wenn die Künstlerin sich ausschliesslich in seiner Region bewegt, von duftigster Färbung klingt? Sollen wir von der Volubilität der Stimme sprechen, von der wunderbaren Verwendung des Athems beim Gesange, der meisterhaften Technik, mit der sie sich das merkwürdige Instrument selber construirt hat, um mit ihrem Geiste und ihrem feinem Verstande alles Mögliche herauszuzaubern? O, wir könnten noch von andern Dingen reden. Ihre spanischen Nationallieder würden allein ein Kapitel ausmachen. Auch könnten wir von ihrem staunenswerthen Sprachtalent, ihrer Virtuosität als Klavierspielerin reden, von ihrer Kunstphilosophie, ihrer Ansicht über Gluck und Mozart, die heut zu Tage eine Sängerin in Italien kaum dem Namen nach kennt. Wir könnten erzählen, dass sie einen Abend Beethovensche Sonaten und Trios, den andern des deutschen, gemüthvollen Fr. Schubert Lieder auswendig spielt und singt. Das wollen wir aber nicht thun — wir sprechen nur von der grossen dramatischen Künstlerin.

Dr. O. Lange.

Recensionen.

Franz Liszt, Ave Maria für Vocal-Chor (mit willkürlicher Begleitung der Orgel). Wien, bei Haslinger's Wittwe und Sohn.

Also ein Gesangstück a Capella. Franz Liszt der Componist!! Nun — Neues enthält die Composition. In der That, überraschend Neues, sowohl in der Modulation und in der Stimmführung, als in den harmonischen Combinationen und in den Schlusswendungen. Schade nur, dass ein Vokal-Chor keine Claviatur, dass nicht Alles zu intoniren, was zu greifen, endlich, dass nicht Alles schön, was neu. Statt weiterer Besprechung liefern wir den Lesern ein Pröbchen von Liszt'scher harmonischer Combination aus vorliegendem Werke und versprechen gleich-

zeitig dem Chor, der die citirte Stelle rein zu intoniren vermag, als Preis — ein Exemplar des Werkes selbst. Nota bene: die Haupttonart des Musikstückes, die aber, nach genial seinsollendem Umhernebeln in anderen Harmonien, erst im 6ten Takte erscheint, ist *B-dur;* im 20sten Takte tritt *D-dur*, im 27sten *As dur*, im 35sten *H-moll* auf. Die angezogene Stelle lautet:



der durch den Sprung des Tenors in die Dissonanz *d* hervorgerufenen Zusammenklang



d, e, fis, muss möglichst unrein gesungen, von wahrhaft penetranter, i. e. ohrenzerreissender Wirkung sein, obgleich dem Componisten diese Combination ungemeines Behagen eingeflösst zu haben scheint, da er sie 8 Takte später in *Es-moll*, wohin er durch eine enharmonische Verwechselung vermittelst des *Fis-dur*-Accordes gelangt, ganz getreu wiederholt. Nachdem der kühne Modulations-Schiffer endlich nach dieser unruhigen Fahrt kaum in dem Hafen der Haupttonart (*B-dur*) wieder eingekehrt ist und 5 Takte darin verweilt hat, wendet er sich durch *D-dur*, etwa 16 Takte vor dem Schlusse nochmals nach *H-moll* und führt diesen selbst folgendermassen herbei:



so bis zum letzten Moment bei seinem Entschlusse, Neues zu Tage zu fördern, getreu verharrend. Wir können bei unserer Verehrung für den Componisten nicht umhin, ihm den Rath zu ertheilen, einige Gesangsstudien zu machen, bevor er die musikalische Welt wieder mit einem Gesangs-Opus zu erfreuen unternimmt.

L. Liebe, 6 Turnlieder für 4 Männerstimmen. Op. 8. Heft 1 und 2. Mainz, bei Schott's Söhnen.

„Nicht der Mangel an Turnliedern überhaupt — sagt der Verfasser dieses Opus in einer Nachrede — sondern der Mangel an neuen bewog mich zur Herausgabe dieser Quartette.“ — Der Begriff neu ist relativ. In dem Sinne, wie die Kritik das Wort zu nehmen hat, der es mit „eigenthümlich“, „originell“, homogen erscheint, erfüllt sich die Bedeutung derselben in den vorliegenden Liedern nicht. Sie bieten weder in Erfindung der Melodien, noch in den harmonischen Combinationen oder in den Rhythmen Neues. Wir müssen uns daher vom Standpunkte der Kunst aus (siehe die Vorrede der Probenummer) kritisch gegen das Werk, als ein keinen musikalischen Fortschritt offenbarendes erklären. Dennoch treten hier Rücksichten hinzu, die einen weniger strengen Massstab anzulegen gestatten. Die Lieder sind nämlich (wie der Verfasser ebenfalls in der Nachrede bemerkt) aus den Turngemeinden selbst hervorgegangen: der Componist ist Sangwart einer Turngemeinde (in Mainz), sogar die Texte sind von Turnern gedichtet. Aus dem Turnerleben selbst entsprossen, haben sie sich somit schon praktisch bewährt und eingebürgert, sind Volksliedern beinahe gleich zu achten und beanspruchen von diesem Standpunkte aus Beachtung und Anerkennung. In der That gestaltet sich der Gehalt der Mehrzahl dieser Lieder so fasslich und ansprechend, mehrere davon durchweht ein so kräftiger und frischer Geist, dass sie in den, ihrer Tendenz entsprechenden Kreisen überall Anklang finden dürften. Namentlich zeichnen sich No. 6 des ersten und No. 6 des zweiten Heftes: „Was ist ein Turner?“ und „Abendmarsch der Turner“, Ersteres nicht minder durch die kräftige Sprache des Gedichtes, als durch die feurige Fassung der Compositionen, Letzteres durch gefällige Melodie, vortheilhaft aus. Wir empfehlen die Sammlung allen deutschen Turngemeinden. *Jul. Weiss.*

Julius Rietz, Deutsche Liederhalle. Sammlung der ausgezeichnetsten Volkslieder, herausgegeben von W. v. Juccalmaglio (W. v. Waldbrühl), bearbeitet für 4 Männerstimmen. Elberfeld bei F. W. Arnold, Leipzig bei Gustav Mayer. 1stes u. 2tes Heft.

Kräftige, komische, gemüthliche, bisweilen recht rührende Gesangsweisen in vorliegenden 24 Volks-Melodieen. Herr J. Rietz hat dazu einfache aber kräftige Harmonien gewählt, und jede einzelne Stimme recht sangbar gemacht. Doch müssen beim Vortrage ja die Bezeichnungen von *pianoforte* u. s. w. recht beachtet, auch nach dem Gefühls-Character des Liedes gut declamirt werden. Gesangvereine, namentlich unsere Handwerkergesangvereine, die ja beinahe in jeder Stadt bestehen, werden diese Gesänge sehr ansprechen, und somit mögen sie auf's Beste empfohlen sein. Aeussere Ausstattung anständig. *E. Koehler.*

Berlin.

Königliche Oper.

Die verflossene Woche bot, wie sie überhaupt an musikalischen Genüssen reich war, auch für die Oper einen reichen Wechsel von Erscheinungen. Zuerst gab Hr. Tichatscheck (am 16ten) den Max im Freischütz. Wieder keine Heldenpartie, die das Talent musikalischer Declamation genügend hätte entfalten können. Einzelnes gelang dem Künstler vortrefflich, selbst den überreichen Schmelz, der über der ganzen Rolle ausgebreitet ist, wusste er zuweilen mit vielem Erfolge geltend zu machen. Im Ganzen aber schien er uns hier nicht in seinem eigentlichen Elemente. Sein Auftreten als Max ist wahrscheinlich nur vorübergehend.

Pauline Viardot, die acht Tage lang durch Heiserkeit am Auftreten verhindert worden, erschien am 19ten in einer neuen Rolle, Meyerbeer's Robert der Teufel. Ueberhaupt ein Ereigniss für die Berliner, an dem auch Hr. Tichatscheck betheiligt war. Da die Oper seit einigen Jahren geruht, so wollen wir dem Bericht über dieselbe Raum und Zeit zuwenden. Das Werk, welches Meyerbeers Ruf begründete, in seiner Anlage einen neuen eigenthümlichen Weg vorzeichnete, die Federn der gesammten musikalischen Kritik in Bewegung setzte, verdient schon besondere Aufmerksamkeit. Ref. bekennt, dass er es zum ersten Male auf einer grossen Bühne sah und hörte, und wenn sich sein früheres Urtheil über das Werk auch durch die brillante Ausstattung im Ganzen nicht ändert, zieht er es vor, einen Specialbericht erst nach der zweiten Aufführung zu liefern, zumal bei der ersten Aufführung die Indisposition der meisten Stimmen einem vollständigen Gelingen hinderlich war.

Frühlings Anfang wurde am 21sten durch den heitern und

lebensfrischen Barbier bezeichnet, in dem Pauline Viardot die ganze Fülle ihres herrlichen Talents entfaltete. Die grosse Künstlerin erntete einen unerhörten Beifall.

Dr. L.

Kammermusik.

Der jüngere Quartettverein veranstaltete am 21. März wiederum eine musikalische Matinée im Stöckerschen Saale, welche diesmal ein besonderes Interesse dadurch erregte, dass sie zugleich eine Gedächtnissfeier Beethoven's war. Der Sterbetag Beethoven's ist der 26. März 1827, und da diese Versammlungen stets auf den Sonntag fallen, musste der zunächst liegende gewählt werden. Des Freiherrn v. Zedlitz Gedicht: Beethoven's Todtenfeier, gesprochen vom Königl. Schauspieler Hrn. Bethge, leitete die Feier ein. Darnach folgten drei Compositionen des unvergleichlichen Tondichters: Ein Quartett (*C-moll* op. 18 No. 4) das höchst ehrenwerth von den Hrn. Birnbach, Gebr. Espenhahn und A. Schulz ausgeführt wurde, die grosse *F-moll*-Sonate für Pianoforte, mit Präcision und sicherer Geläufigkeit von Hrn. Gährich und das wundervolle Quintett (*C-dur* op. 29) von den eben genannten und Hrn. Eyrich mit Geschmack und sichtlichem Streben in den Geist des Werks einzudringen, gespielt. Der Versammlung wohnte ein auserlesenes Publicum bei, das den Ausführenden reichen Beifall zuwendete.

d. R.

Concerte.

Am 19. März hatte Hr. Prof. und Musikdirector Carl Kloss aus Wittenberg in der Nicolaikirche ein geistliches Orgel-Concert veranstaltet, in dem er, wie schon früher, einige Proben seiner Behandlung der Orgel ablegte. Er spielte von Händel eine grosse *E-moll*-Fuge, sehr einfache aus Seb. Bachs frühester Compositionszeit herrührende Variationen über einen Choral. Händels Fuge hätte nach unserer Meinung in einem noch einmal so schnellen Tempo genommen werden müssen. Frl. Aug. Löwe sang ein geistliches Lied mit wohlklingender Altstimme von Fel. Mendelssohn and eine Altarie mit obligater Orgel von L. Spohr. Den übrigbleibenden beiden andern Nummern des Concerts, einer Requiem-Motette und einer Fantasie für die Orgel, wohnten wir nicht bei, indem andere Amtsgeschäfte uns daran verhinderten.

Hr. Concertmeister Pratté aus Stockholm gab am 20. März ein Concert im Saale der Singacademie. Der ausgezeichnete Harfenvirtuose lieferte in dem Concerte nicht nur Belege für sein Talent als Virtuose, sondern zeigte sich auch als durchgebildeter Musiker. Seine Ouvertüre Pathétique für Orchester ist eine Composition gediegen in der Arbeit und characteristisch in der Erfindung; er nennt sie „Le Nord" und beabsichtigt durch sie ein Bild des Nordens in düsterer und schauerlicher Färbung zu geben. Wir schätzen die Composition um so mehr, als der Componist durch das charakteristische Element sich nicht hat hindern lassen, über die Form eine vollständige Herrschaft auszuüben. Die Motive sind interessant, und wenn der Componist im Ganzen auch den ältern Formen in der Behandlung zugethan ist, bleibt sein Werk um so schätzenswerther. Aehnlich bearbeitet er seine Concertcompositionen, die an Romberg und dessen Zeitgenossen erinnern. Ueberall ist ein bestimmter und ausgeprägter Styl zu erkennen, keine Faselei und eitel Flitter in der Arbeit. Etwas zu ausgedehnt möchten hie und da die Gedanken erscheinen. Seine Bravour-Variationen zu einem 1000 Jahr alten schwedischen Bardenliede waren klar und durchsichtig, wirkliche Variationen, nicht eine sogenannte Variationen-Fantasie. Ebenso hat er sehr interessant die besten Themen aus dem Freischütz zu einer Fantasie verknüpft, durch die er sich den entschiedensten Beifall erwarb. Die Kunst seines Spieles ist höchst schätzenswerth. Er kennt die herrlichen Effecte des Instruments von den weit verhallenden Grundtönen bis zu dem zartesten Piano in den obern Regionen. Die schwierigste Aufgabe stellte er sich in seinem Concert dramatique für die Pedal-Harfe mit Orchesterbegleitung, ein Musikstück, das abgerundet in seiner Form durch eingeflochtene recitativische Phrasen einen dramatischen Character erhielt. Schwierig und dabei äusserst geschickt war die Ausführung des Motivs in *Es-dur* nach einer Introduction in *C-moll*. Der Concertgeber geniesst im Norden eines allgemein verbreiteten Rufs und hat er denselben in unserer Residenz vollständigst bewährt. — Nächst ihm hörten wir einen jungen, talentvollen Violin-Virtuosen, Hrn. Grünwald, einen Schüler Beriot's. Er trug das bekannte Violinconcert seines Lehrmeisters (*C-dur*) mit sehr vielem Geschick und überraschender Virtuosität vor. Hr. Fürstenau jun. aus Dresden, ein Sprössling der bekannten Flötenfamilie, gab eine Fantasie für die Flöte (Reminiscences d'Oberon). Er ist ein ausgezeichneter Virtuose. Die Composition weicht in der Behandlung der Themen von der gewöhnlichen Weise ab. Es waren nicht sowohl Läufe als vielmehr sprungweise Passagen, so schwierig in der Ausführung, dass wir den Virtuosen nicht genug bewundern können. Meistens führte er die Variationen zweistimmig aus, natürlich die Stimmen nicht über-, sondern nebeneinander. Die Kraft seines Athems, die Dauer seines Trillers in Verbindung mit glänzenden Passagen ist meisterhaft. Frl. Bochkolz, deren Talent in diesen Blättern schon mehrfach anerkannt worden, sang die Siciliana von Pergolese und zwei Lieder eigener Composition. Wir verweisen auf unser früheres Urtheil über diese Künstlerin.

Dr. L.

Dreyschock's Concert am 21. März.

Die Worte über das Spiel des Hrn. Dreischock sind nun beinahe erschöpft! Was sollen wir noch hinzufügen, was nicht schon bereits gesagt: Alles ist schön, graziös, bewunderungswürdig und anstaunenswerth. Wir bekräftigen dies noch einmal und setzen nur noch hinzu, dass Hr Dreischock in seinem letzten Concerte uns seine Virtuosität in Octaven-Gängen und den schwierigsten Doppelgriffen aller Art auf eine fast nie gesehene und gehörte Weise vernehmen liess. Besonders bemerkten wir dies in dem Trinkliede, in dem ein Passus, durch die Kraft rapider Octavengriffe ergänzt, einem chaotischen Ungewitter glich, das brausend das All durchzieht. — Unterstützt wurde das Concert durch die angenehmen Stimmen der Frl. Zschiesche und Frl. Bühring. Beide sangen ein sehr melodisches Duett von Esser, das den gewandten Componisten der beiden Prinzen nicht verkennen liess. Ausserdem sang noch Frl. Zschiesche sehr kunstgerecht Weber's herrliche Arie: „Glöcklein im Thale" und Frl. Bühring zwei kleinere Lieder.

Hr. Dreyschock bediente sich bei all seinen Concerten der Kistingschen Flügel. Der Klang dieser Instrumente ist bereits anerkannt, aber wahrhaft staunenswerth ist die Haltbarkeit derselben, da sie eine ungewöhnliche Dauerhaftigkeit dem stupenden Spiel dieses Künstlers entgegensetzen mussten.

H. K.

Clara Schumann, geb. Wieck, gab am 22. d. M. ihr zweites und letztes sehr zahlreich besuchtes Concert. Wir hörten noch einmal das Quintett ihres Gatten Robert Schumann für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncelle von der Concertgeberin, Hrn. Concertmeister Ries und den Kammermusikern Ronneburger, Richter und Griebel. War die Ausführung diesmal auch nicht ganz so gelungen, wie in dem ersten Concerte, erfreuten wir uns doch sehr an den geistvollen und phantasiereichen Zügen, mit denen das Werk ausgestattet ist und die dasselbe in die erste Reihe der Compositionen dieser Gattung stellen. Die Concertgeberin spielte ausserdem die grosse F-moll Sonate von Beethoven auswendig mit Kraft, Feuer und Talent. Nicht minderes Geschick entwickelte sie in einem Capriccio von Mendelssohn und in den Reminiscences aus Lucia von Liszt. Ihr gesundes von allem krankhaften Beigeschmack vollkommen freies Spiel erregte allgemeinen Beifall, in den wir um so lieber einstimmen, als die Künstlerin gerade in dieser Beziehung sich vor der Virtuosen-

Richtung heutiger Zeit auszeichnet. Etwas zartere Färbung neben der Klarheit und Gediegenheit wäre jedoch hie und da wünschenswerth. Neben diesen Gaben war das Concert an herrlichen Geschenken reich, die Mad. Viardot-Garcia den Zuhörern in anmuthiger Fülle darbrachte. Zuerst zwei Fragmente von Haendel, „Tutta raccolta ancor" aus der Oper Ezio und „Ack it yon damask rose be sweet" aus dem Oratorium Susanna. Schöner, edler Styl und ganz vortrefflich vorgetragen. Dann die geistvolle Siciliana von Pergolese, schon aus dem ersten Concerte bekannt. Endlich spanische Lieder, unter denen ein neues von der genialen Künstlerin selbst bearbeitet. Es klang so wundervoll und war so eigenthümlich selbst in der Begleitung durch eine charakteristische, sich durch das ganze Lied hindurchbewegende Figur, dass das Publikum durch diese wie durch die übrigen Gaben wahrhaft hingerissen wurde. Was sollen wir über die grosse Künstlerin noch sagen! Sie giebt so Ungewöhnliches, so Herrliches und Grossartiges, dass wir von dem stürmischen Beifall nur referirend zu berichten brauchen. Es ist ihr gleich, in welcher Sprache sie singt, gleich, welche Kunstform sie durch ihren Gesang zu repräsentiren hat, kurz, es ist ihr Alles gleich. Sie glänzt stets als ein und dieselbe unvergleichliche grossartige Erscheinung in der Kunst und fesselt durch ihre Gaben gewaltsam, da sie in den Kranz schönster und seltener Blumen die seltenste der anmuthigsten Bescheidenheit windet. *Dr. L.*

Correspondenz.

St. Petersburg, den 17. Februar 1847.

Im grossen adlichen Saale wurde „die Schöpfung von Haydn" von der philharmonischen Gesellschaft zum Besten ihrer Musikerwittwen und Waisen unter Direktion des Hrn. Albrecht aufgeführt, Die Soloparthien wurden von Mad. Walker, den Hrn. Versing und Michailow, die Chöre von der Hofsänger-Capelle gesungen; das Orchester bestand aus Theatermusikern, denen sich noch eine kleine Anzahl Dilettanten und der zur Zeit hier anwesende vortreffliche Contrabassist Aug. Müller aus Hessen-Darmstadt angeschlossen hatten. Die Einnahme war unbedeutend. Was kümmert die Leute der wohlthätige Zweck, wenn kein Amüsement damit verbunden ist! „Die Schöpfung ist schon veraltet, zu ausgehlesst" heisst es da!

Den 19. Februar im Michaeltheater Concert des Hrn. Louis Maurer. Ein Künstler wie Hr. L. M. von welchem als Chef sämmtlicher Kaiserl. Theater-Orchester ein öffentlich gegebenes Beispiel hier für alle jüngeren Tonkünstler bedeutungsvoll sein muss, wenn der für seine Concerte die Zugabe einer Gallopade, einer Polka und nun endlich in diesem Jahre die eines lebenden Bildes zweckdienlich erachtete, so ist das ein so beredtes Zeichen, dass eine weitere Auseinandersetzung überflüssig sein dürfte.

Den 21. Febr. Concert des Hrn. Aug. Müller. Eine Bassarie von Mozart — ges. von Versing — mit obligatem Contrabass! — Die hätte Vertrauen zu diesem Concerte einflössen können, wenn die selten angetroffene Virtuosität auf diesem mächtigsten der Streichinstrumente keine Anziehungskraft hätte. Dennoch fand sich nur eine kleine Anzahl Zuhörer ein und der bravste Künstler, den wir je auf dem Contrabasse hörten, wird vielleicht kaum die Unkosten erlangt haben. Schöner Ton, grosse Reinheit in der Intonation und seelenvoller Vortrag sind so selten vereinigte Vorzüge, dass, sieht man dieselben auf einem solchen colossalen Instrumente geltend gemacht, billig auszeichnende Anerkennung nicht fehlen darf. Diese wird Hrn. Müller auch schwerlich irgendwo verweigert werden; aber die Reise nach Russland unternimmt ein Künstler meist aus anderen Gründen.

Die Ankunft Ernst's, von Vielen bezweifelt, weil von Dorpat aus angezeigt war, dass der berühmte Künstler dort erkrankt sei, machte hier Sensation. Um so auffallender war der nur mässige Zuspruch, den hier Ernst's erstes Concert im grossen Theater den 22. d. M. fand. Ob der zu hoch angesetzte Eintrittspreis, oder der zufällig kurz vorher stattgefundene Trauerfall in einem hies. fürstlichen Hause so nachtheilig auf den Concertbesuch gewirkt haben, wird sich schon in der nächsten Woche ermitteln lassen. Das Concertprogramm bestand aus 2 Ouverturen — die zum Faust von Spohr und zum Sommernachtstraum von Mendelssohn; — zwei Arien, gesungen von Versing und 4 Solostücke für Violine: 1. grosse Phantasie über den Marsch und die Romance aus Othello von Ernst; 2. Variationen von Mayseder; 3. Elegie; 4. Andante und Carneval von Ernst. Anfangs war der Concertgeber nicht besonders zum Spielen disponirt. In No. 1 und 2 liess die Intonation sehr viel zu wünschen übrig und vielleicht übten noch die Folgen der überstandenen Krankheit und der angreifenden Reise diesen unvortheilhaften Einfluss aus. Aber von dem anwesenden Publicum ist das wohl kaum bemerkt worden; auch diesmal errang die Zaubermacht eines berühmten Namens den vollständigsten Sieg. Hr. Berlioz hat Aehnliches zu erwarten. Man wird wenigstens den Mann sehen wollen, dessen piquante und fulminante Journalartikel so gefürchtet sind; man wird vielleicht jetzt seine Compositionen sogar schön nennen, obgleich man sie noch vor wenig Jahren abscheulich fand. — Die Elegie von Ernst ist eine glücklich erfundene Violincomposition und wurde von ihm mit einer Gemüthswärme vorgetragen, die nur einem grossen Talente eigen sein kann. In dem Carneval zeigte ein liebenswürdiger Humor und ich begreife vollkommen das Entzücken, welches Ernst mit dieser Piece überall verbreitet. Ein geistreicher Musik-Spass in unserer an Sentimentalität siechen Zeit ist eine wahre Erquickung, doch meine ich, dass der ächte musikalische Humor sich in jeder anderen Form freier bewegen kann, als in der von Variationen, zumal, wenn selbige wie in dem Carneval, nur auf der aechten Tonica und Dominante herumschlendern. Dass dem Paganini so ein Spass einmal vollkommen gelungen ist, musste Nachahmer nur um so vorsichtiger machen. — Auf das Concert, welches Ernst in der nächsten Woche giebt, ist man sehr gespannt. — Sonntag den 23sten spielte Hr. Vieuxtemps vor seiner Urlaubsreise zum Letztenmale im Kais. Direktionsconcerte das Adagio und Rondo aus seinem *A-dur*-Concerte. Das herrliche Spiel des grossen Virtuosen erregte in der glänzenden Versammlung einen wahren Beifallsjubel.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Berlin. Se. Königl. Hoheit der Prinz von Preussen, der hohe Beschützer der schönen Künste, liess am letzten Donnerstag in seinem Palais mehre neue Militär-Märsche von dem Musikchor des Garde-Artillerie-Regiment zur Aufführung bringen, der auch Se. Excellenz der Herr Graf v. Redern, als General-Director der gesammten Militär-Musik beiwohnte. Nach der vortrefflichen Execution dieser Märsche äusserte Se. Königl. Hoheit dem anwesenden Verleger G. Bock seine Zufriedenheit über die ihm durch denselben überreichten Marsch-Compositionen, und wird die Beachtung, welche der hohe Chef diesem Zweige der Musik schenkt, nicht verfehlen, Militärmusiker anzuspornen, gute Märsche zu produciren.

— Am 14. d. M. fand im Palais des Grafen v. Redern Ex. eine Soirée musicale statt, die von Sr. Maj. dem Könige und den Prinzen und Prinzessinnen des K. Hauses besucht war. Mad. Viar-

dot-Garcia war leider unpässlich und konnte nicht mitwirken; als Surrogat war deshalb die zeitige Primadonna der Königstädt. Oper für die Soirée engagirt worden, auch der erste Tenor und der Bariton des ital. Theaters wirkten mit. Das grösste Interesse erregten die Vorträge des Hrn. Dreyschock und der Frau Clara Schumann; Erstaunen machte Dreyschocks Capriccio über „God save the queen" für die linke Hand. Compositionen kamen zu Gehör von Rossini, Mendelssohn, Donizetti, Mercadante, Verdi und Dreyschock.

— Unser ausgezeichneter Tenorgast Tichatschek verlässt uns mit Beginn des April, nachdem er in zehn Gastrollen sich als den, noch immer ersten deutschen Tenor für heroische Parthieen bewährt.

— Mad. Viardot-Garcia ist zu unserer Freude hier bis zum Mai engagirt, und wir haben somit noch manchem herrlichen Kunstgenuss entgegen zu sehen.

— Herr Robert Kraus ist bei der K. Oper für das Fach der Heldentenore engagirt und tritt sein Engagement nach Tichatscheeks Abreise an.

— Die letzte Monatschrift des Herrn A. Gubitz theilt einen interessanten Stoff zu einem Singspiele aus dem Leben Greiry's mit. Ein anderer Aufsatz bespricht die musikalischen Zustände Schottlands.

— Unter der Redaction des rühmlichst bekannten Professor Dr. H. Th. Rötscher werden vom 1. April d. J. im Verlage von Louis Hirschfeld in Berlin in monatlichen Lieferungen „Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur" erscheinen, zu denen, wie wir erfahren haben, die bedeutendsten Notabilitäten der dramatischen Kunst und Literatur als Mitarbeiter gewonnen sind. Der Zweck der Jahrbücher ist, wie der Prospectus ausdrückt: „durch Arbeiten jeder Art auf dem bezeichneten Gebiete alle Lebensfragen, welche die dramatische Poesie und die Bühne in sich schliesst, ihrer Lösung immer mehr entgegen zu führen und die Kritik durch einen Verein der edelsten Kräfte der Nation wieder zu einer solchen Macht in diesem Gebiete zu erheben, dass Richter und Darsteller sich geehrt fühlen, hier beurtheilt zu werden und es vorziehen, nach der Strenge der Kunstgesetze gerichtet, als mit Stillschweigen übergangen zu werden." Zugleich ist hervorgehoben, dass die Arbeiten in diesen Jahrbüchern sich so viel als möglich von allen einem bestimmten philosophischen System angehörenden Wendungen und eigenthümlichen Formen fern zu halten bemüht sein und die Vereinigung einer edlen, an das gebildete Bewusstsein sich wendenden Popularität des Ausdrucks mit dem gedankenvollen Inhalt erstreben werden, welchen nur die wissenschaftliche Erkenntniss gewährt. — Was die Form der Beiträge betrifft, so werden theils selbstständige Erörterungen und Abhandlungen über wichtige und interessante Fragen und Probleme der dramatischen Kunst, theils dramaturgische Entwicklungen und Kritiken über dramatische Werke und ihre Darstellung, theils Zergliederungen dramatischer Charaktere und Erklärungen schwieriger Stellen berühmter Dramen, theils Mittheilungen aus dem Leben bedeutender Dichter und Darsteller, theils Uebersichten über den Gesammtzustand der verschiedenen Bühnen und Correspondenzen in Aussicht gestellt. Die Mitarbeiter unterzeichnen in der Regel ihren Namen. *d. R.*

Breslau, den 19. März. 4ter musikalischer Cirkel des Hrn. Musik-Directors Mosevius; zur Aufführung kamen: Gute Nacht, 4stimmig von F. Hiller; Abends am Fenster, von Gabryel; Tragödie, von Kücken; Im Wald, von F. Hiller; dasselbe Gedicht 4stimmig comp. von N. W. Gade; Sehnsucht, von F. Hiller; Lied von Reinick und F. Hiller, 4stimmig; Scena dell' Opera Emma di Roxbourgh da G. Meyerbeer; Duetto dell' Opera L'esule di Granata da G. Meyerbeer; aus Leonore von Beethoven (die sich von der späteren, unter dem Titel: Fidelio, erschienenen Bearbeitung dieser Oper unterscheidenden Musikstücke). Eine eben so vollendete Ausführung als interessante Wahl der Musikstücke.

Leipzig. Am 9. März fand das Beneficeconcert des Professors J. C. Lohe, Musikdirectors der Euterpe, im grossen Saale der Buchhändler-Börse statt. Es wurden darin mehrere Gesangspieçen aus verschiedenen Opern desselben, aber nicht eben vortheilhaft zu Gehör gebracht; eben so dessen Ouvertüre zu den „Flibustier", jedenfalls in diesem Concerte die bedeutendste seiner Compositionen, und dann noch zwei Bilder aus „Wallensteins Tod" für Orchester. — Die Palme des Abends errang sich Fräul. Marrder durch den Vortrag einer angenehmen Etüde von Mayer und eines überaus glänzenden Solos für Pianoforte von Voss; weniger gelang ihr der Vortrag einer Polonaise mit Orchester von Moscheles. Ebenso werde Fräul. Schwarzbach nach Vortrag einer nicht auf dem Programm genannten Polacca aus den Puritanern, so wie auch Herrn Grabau nach einer Violoncell-Fantasie der verdiente Beifall zu Theil. Eine sogenannte Preis-Ouvertüre von C. O. Mangold, eröffnete das Concert.

— Im letzten unserer Gewandhausconcerte hörten wir den ausgezeichneten Violoncellvirtuosen Carl Schuberth aus St. Petersburg, der sich als einen wahrhaften Künstler ersten Ranges auf seinem Instrumente bewährt und lebhaftesten Beifall fand, womit man hier eher zurückhaltend als freigebig ist. — (Auch in Bremen und Oldenburg hat dieser Künstler bedeutendes Aufsehn erregt; — wir haben Hoffnung Hrn. Schuberth in Kurzem in Berlin zu hören).

Dresden. Am 13. d. M. gaben die Herren Rouzl und Babuscio eine musikalische Soiree. Ersterer zeigte, wie man ohne Stimme gut zu singen vermag.

Hamburg. Duprez, der berühmte Tenor der Academie royale de musique zu Paris ist hier (deutsch) als Edgardo in Donizetti's Lucia di Lammermoor aufgetreten. Erfolg? — (Muss im Hamburger Correspondenten nachgesehen werden).

— Carl Schuberth, der berühmte Petersburger Cellist hat im letzten philharmonischen Concerte allhier wahrhaftes Furore sowohl bei Musikern von Fach als bei Kunstliebhabern erregt. Seine Technik ist nicht nur die vollendetste, die wohl je auf dem Cello erreicht wurde, sondern auch seine Compositionen sind sehr interessant, der Vortrag selbst aber meisterhaft.

— Der Violinist Herm. Ballin giebt am 6. März ein Concert in Hamburg. — Der Pianist Charles Mayer aus Petersburg ist „auf seinen Triumphzügen", nachdem er in Ungarn, Wien, Dresden und Leipzig mit dem ausserordentlichsten Erfolge Concerte gegeben, in Bremen eingetroffen, wo er am 24. Febr. sich öffentlich hören lassen wollte.

Lübeck. Das Programm des Sängerfestes ist erschienen: „Sonnabend den 26. Juni Von 12 bis 2 Uhr: Empfang der Gäste auf dem Markte. Einhändigung der Festpapiere. Um 3 Uhr: Mittagessen in der Festhalle. Um 6 Uhr: Eröffnung des Festes. Hauptprobe zum ersten Concert. Die Direction aller musikalischen Aufführungen hat Kapellmeister Herr Franz Lachner aus München übernommen. Abends: Vereinigung im Rathsweinkeller. Sonntag den 27. Juni: Um 6 Uhr: Choral von den Thürmen der Stadt. Um 11 Uhr Repetitionsprobe. Um 1 Uhr Mittagsessen. Um 4 Uhr erstes Concert in der Festhalle. Um 8 Uhr Fest im Freien, Vorträge einzelner Liedertafeln, Unterhaltungsmusik, Ball. Montag den 28. Juni: Um 6 Uhr Reveille durch die Stadt. Um 9½ Uhr Probe zum zweiten Concert. Um 12 Uhr Frühstück in der Festhalle. Um 1 Uhr Versammlung auf dem Domplatz. Um 2 Uhr Festzug durch die Stadt nach der Festhalle mit entfalteten Fahnen und Bannern, unter Begleitung zweier Musikcorps. Um 3 Uhr zweites Concert neben der Festhalle im Freien. Um 5½ Uhr Festmahl in der Festhalle. Dienstag den 29. Juni: Um 6½ Uhr Reveille. Um 8 Uhr Versammlung auf dem Markt. Vortrag einiger Lieder,

Umzug über den Wall nach der Bastion Bellevue. Festfahrt nach Travemünde. In Travemünde Lustfahrt in die See. Um 3 Uhr Mittagsessen. Um 6 Uhr Rückkehr nach Lübeck. Letzte Vereinigung in der Festhalle. Mittwoch den 30. Juni: Morgens Abfahrt der Gäste von der Festhalle aus.

Darmstadt. Mangold hat eine neue Cantate componirt, betitelt: „die Hermannsschlacht."

Wien. Lortzing arbeitet fleissig an einer neuen komischen Oper, deren Stoff aus dem Leben Heinrichs IV von Frankreich genommen ist.

Paris. Der neu ernannte Akademiker Alfred de Vigny hat ein phantastisches Drama, welches Mozart zum Helden hat, geschrieben; es soll nächstens im Théâtre français zur Aufführung kommen.

London. Signora Marietta Alboni singt in der Royal italian Opera (Convent garden). Sie ist zum ersten Mal in London. Schon in der Probe machte ihre unvergleichliche Stimme, die körnige Bravour ihres Vortrags, ihre Sicherheit und reine Intonation grosses Aufsehen. Man erinnert sich in London, wo man fast alle berühmten Stimmen des Jahrhunderts gehört, nicht, je einen ähnlichen Contr'alto, wie dieses colossale Organ der Alboni gehört zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 13. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 31. März 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an: In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements: Jährlich 5 Thlr. Halbjährlich 3 Thlr. mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. ohne Prämie

Recensionen.

Joseph Menter, Thema mit Variationen für Violoncelle mit Piano, 4tes Werk. Wien, Tob. Haslinger.

Eine kurze Einleitung, das Thema eine Art steirische Melodie, zwei nicht schwere Variationen, eine dritte *Molto-Adagio* gewöhnliche Melodie und zum Schluss eine blos Passage bildende kurze Stretta. Das Ganze, ein harmloses Musikstück, scheint der Componist für die Violoncell-Dilettanten berechnet zu haben und ist es denselben sehr zu empfehlen. *C. B.*

Joseph Menter, Fantaisie pour le Violoncelle avec Orch. ou Piano op. Wien, Tob. Haslinger.

Es ist heut zu Tage nun einmal Mode und Brauch, dass jedes für den Salon oder für's Concert bestimmte Musikstück auch einen hochklingenden Titel haben muss, und unter allen Titeln ist der: „Fantasie" der am häufigsten vorkommende; er ist aber auch der missbrauchteste, da die meisten so getauften Stücke gewöhnlich Alles haben, nur kurioser Weise grade keine Fantasie. Sehr natürlich ist es daher auch, dass der Referent, der bei Durchsicht des vor ihm liegenden Stosses zu besprechender Nova gewärtigt sein muss, bei der je dritten Nummer mit dem Titel: Fantasie bedroht zu werden, sich eines leisen Fröstelns nicht erwehren kann, trotzdem aber dennoch nach Pflicht und Gewissen daran gehen muss, sein Amt zu verwalten. Diese durch den fraglichen Titel uns unwillkürlich entschlüpfte Bemerkung soll aber dem hier vorliegenden Werke um so weniger zu nahe treten, als der Componist keine sogenannte Fantasie über abgedroschene Opernthemas, sondern wenigstens eine eigene Arbeit und zwar ein nicht zu langes, brillantes Concertstück giebt.

Nach einer kurzen Einleitung Allegro *E-dur* folgt mit dem Eintritt der Solostimme ein Adagio mit schon oft gehörten Melodie- und Harmoniewendungen. Hieran schliesst sich ein Allegro *E-moll* in Form eines ersten Concertsolos, dessen Schlussritornell sich abermals zu einem Adagio, *Cis-moll*, wendet; hiernach erscheint wieder die Anfangseinleitung, und den Schluss des Stückes bildet eine lebhafte Strettapassage in jetzt gewohnter Manier. Das ganze Musikstück zeigt durchaus keine Neuheit der Erfindung, bewegt sich aber mit gewissem modernen Savoir faire und bildet demnach ein nicht allzuschweres, brillantes Concertstück, welches gut ausgeführt, dem Spieler eben so viel Beifall erwerben wird, als viele derartige Andere.

Im 10ten Tact des zweiten Adagios



hat der Componist in der Bassnote *g*, welche



sein muss (muthmasslich ein Schreibfehler), übersehen. Ausstattung beider Werke lobenswerth. *C. B.*

Carl Evers, Rhapsodie für Violine und Piano (Vieuxtemps zugeeignet). 37stes Werk. Wien, Tob. Haslinger.

Ein Salonstück, wie es deren Viele giebt, ohne Anspruch auf besondere musikalische Bedeutung, leicht ausführbar für beide Stimmen und demnach allen Dilettanten zur angenehmen Unterhaltung zu empfehlen. *C. B.*

Selmar Bagge, leichte Sonate für Pianoforte und Violoncell oder Violine. 3tes Werk. Wien, Tob. Haslinger.

Das Werk entspricht seinem Titel vollkommen, es ist für beide Theile leicht ausführbar; um so mehr verdient der Componist Anerkennung, da er uns dennoch ein recht gutes Musikstück giebt. Wenn die Gedanken darin auch nicht überaus neu und originell sind (wie überhaupt das Werk sich in anspruchsloser Weise bewegt), so sind Anlage, Form und Durchführung der Themas so wohl zusammenhängend gehalten, dass man vom Componisten wohl auch noch Gediegeneres erwarten darf, wenn er, ohne durch die hier beabsichtigte leichte Ausführbarkeit des Stückes gehemmt zu sein, sich freier bewegen kann. Von den drei Sätzen erscheint uns der erste schwächer als das Rondo; sehr ansprechend ist das Adagio in seiner einfachen Haltung. *C. B.*

Charles Mayer, Air varié sur un Thème originale pour le Piano. oeuv. 96. Leipsic, chez Fr. Kistner.

Wir müssen gestehen, dass wir dem Rufe nach, dessen sich Hr. Mayer erfreut, und der in neuester Zeit durch manche Sachkundige noch bedeutend in die Höhe geschraubt ist, ganz Anderes, als mehrere seiner letzten uns vorliegenden Werke darthun, von ihm erwartet hätten. Diese Variationen sind eben nur Variationen der gewöhnlichsten Art; sie beginnen ohne Weiteres mit dem Thema, welches zur Klasse der sogenannten sentimentalen Sehnsuchtswalzer, wie sie Reissiger mehrfach geliefert, gehört, und zwar im Auftakt. Einem grösseren Salon- oder Concertstück, wie vorliegendes offenbar sein soll, müssen durchaus (wenn auch nicht eine vollständige Einleitung) wenigstens einige angemessen einleitende Accorde vorangehen, denn es ist jedenfalls besser, sich in einer Gesellschaft erst durch vorheriges Anklopfen gehörig anzumelden, als ohne Vorbereitung den Kopf zur Thür hineinzustecken und dann mit den Beinen nachzupoltern. Weiter: die erste Variation bewegt sich in Achteltriolen, die zweite in Sechzehntheilen, die dritte (più lento) durch die Melodieverdopplung in beiden Händen etwas thalbergisirt, stellt das übliche Adagio vor und dann folgt das Finale aus derselben Tonart, woraus alles Uebrige geht mit Einschaltung eines cantablen Mittelsatzes (pag. 12 u. 13) den gewiss Niemand erfindungsreich nennen wird, und endlich (pag. 14 u. 15), da Hr. Mayer auch von dem üblichen Umschlagen des Zeitmasses sich Wirkung verspricht, im C-Takt ein klingelnder gedankenleerer Schluss, wie ihn Kalkbrenner vor Zeiten liebte. Dass dies derselbe Schnitt ist, nach welchem viele Andere seit Jahren ihre Veränderungen construiren, wird jeder Unbefangene eben so gewiss zugeben, als dass Herz unter andern und auch mehrere unserer Tagescomponisten, weit piquant-, eigenthümlich- und wirkungsvollere Variationen geschrieben haben. Der Inhalt entspricht also der Form, d. h. beide gehören, wie wir oben bereits bemerkt, zu den gewöhnlichsten.

Dass das Stück aus *Des-dur* geht, wird gewiss Niemand wundern, der einigermassen mit der neuen Pianofortelitteratur vertraut ist. Dies ist die Tonart unserer modernen Virtuosen, in der sich ganze Stösse ihrer Geistesproducte bewegen, seit Döhler in seinem Nocturne und Prudent in seiner Luciafantasie u. s. w. das Signal dazu gegeben haben. Es ist im Grunde auch gar nicht übel, wenn der Dilettant den Schreck der 5 Be überstanden (die ihn NB. jetzt nicht mehr schrecken), aus *Des-dur* zu spielen; man setzt in der Scala in beiden Händen stets auf die beiden einzig bleibenden Untertasten *f* und *c* den Daumen, der Accord der Tonica in der Brechung hat immer auf *f*, der gebrochene Hauptseptimenaccord stets auf *c* ohne alle Ausnahme den Daumen, also —. Wer liebt nicht die Bequemlichkeit? Gewiss Niemand mehr als unsere Modernen.

Schliesslich noch zwei Fragen; was heisst: „Air varié sur un Thème original“ u. s. w.? — Air original varié, Thème original varié, oder Variations sur un Thème original hätte wenigstens Sinn. Ferner: warum wurden diese Variationen Theil auf Theil zweimal hintereinander gestochen, da auch nicht die kleinste Veranlassung, nicht einmal im Schlusstact eine einzige abweichende Note, der dann immer noch durch 1 u. 2 zu begegnen wäre, sich vorfindet! Gewiss hegte Hr. Mayer Besorgnisse, dass Mancher sich den Genuss seiner Composition schon nach einmaligem Durchspielen entziehen könnte, was doch nun, da Alles zweimal gestochen, so leicht nicht zu befürchten ist. 23.

Charles Mayer, Etude melancolique pour le Pianof. oeuv. 97. Leipzig, chez Fr. Kistner.



Zu vorstehender Figur in der linken Hand, die sich ununterbrochen ohne jeden Einschnitt, ohne die kleinste Pause 9, schreibe neun Seiten hinzieht und die also wohl etudirt werden soll, wird in der rechten Hand eine sehr gewöhnliche nichtssagende Melodie gespielt. Wer an Schlaflosigkeit leidet, lasse sie sich vorspielen, sie wird sanft seine Augenlieder schliessen. Schwefel-Aether-Etüde wäre ein zeitgemässes Motto dafür. 23.

Charles Mayer, grande Fantaisie pour le Piano sur „la Muette de Portici“ op. 88. Hambourg et Leipzig, Schuberth et Comp.

Wenn diese Fantasie eben so schön wäre, als sie lang ist, würden wir ein vortreffliches Pianofortewerk mehr besitzen, denn sie ist sehr lang. Leider finden wir aber nur einige schöne Themen der berühmten Oper mit den gewöhnlichsten tausendmal abgeleierten Passagen ausstaffirt, die meistens in gebrochenen Accordklingeleien bestehen. Dass aber das kräftig frische Schlussthema mit zwei solchen sentimentalen Schafglockengeläuten rechts und links bedacht ist, scheint uns doch zu viel des süssharmonischem Glockenspiels. Zur Probe eine kleine Dosis:



23.

Edouard Wolff, Fantaisie pour le Piano sur „les deux Princes“ de H. Esser. Op. 138.

Wolff gehört unstreitig zu den talentvollsten pariser Componisten für Pianoforte. In seiner natürlichen Schreibweise streift er nahe an Chopin; er weiss diese jedoch oft wirkungsvoll mit der Art Thalbergs zu vereinen, so wie auch Wolff als ausgezeichneter Spieler die rechte Mitte zwischen Chopin und Thalberg (so verschieden diese auch immer sein mögen) hält. Seine besten Arbeiten, zu denen man unbedingt seine 24 bei Breitkopf u. Härtel erschienenen grossen Etuden zählen kann, sind höchst interessant erfundene Musikstücke und liefern dabei auch dem tüchtigen Spieler hinreichendes Material, um es für die Ohren seiner Hö-

rer zum glänzenden Gebäude zu verarbeiten. Wenn vorliegende Fantasie nun auch nicht zu diesen besten Arbeiten Wolff's, auf die wir hier nur vorübergehend hindeuten wollten, gehört, so enthält sie bei mässiger Schwierigkeit doch viel Interessantes für Spieler und Hörer. Die oft hübschen Themas sind geschmackvoll mit den entsprechenden Zuthaten umkleidet und wirksam variirt. Wolff liebt es nicht, wie z. B. Hr. Mayer stets zu klingeln, sondern er schlägt auch manchmal darein, wie z. B. pag. 1 Zeile 3 das Risoluto u. pag. 8 Zeile 4 das Allegro vivace sehr erfrischend auf das *Des-dur* wirken, womit man jetzt niedergespielt wird. Eine von Czerny selbst schon längst in den Ruhestand gesetzte Figur

scheint wieder recht in die Mode zu kommen; wir finden sie seit Thalbergs *A-moll*-Etüde Op. 45 sehr oft umherspuken, wie wir sie auch hier pag. 6 antreffen (Hr. Ch. Mayer bedient sich ihrer oft, um ganze Etudes u. dgl. daraus herzustellen). — Die Veränderung in As pag. 5 bildet offenbar ein Missverhältniss zu den sonstigen Ansprüchen, die unsere Wolff'sche Fantasie macht, und dürfte der Verbreitung, oder in der Sprache der Verleger dem „Gehen" der übrigens sehr zu empfehlenden Salon-Fantasie hinderlich sein. 23.

H. Rosellen, Fantaisie pour Piano sur „I Due Foscari" op. 89. Mayence chez les fils de B. Schott.

Man kann Rosellen den französischen Czerny nennen der Masse nach, die er zusammenschreibt nämlich, denn erst ein paar Jahr im Gange mit „seinem Geschäft", ist er schon bei Op. 89 angekommen; — aber dem Inhalte nach da sieht's traurig aus! Unser Veteran Czerny beherrscht jede musikalische Form mit gleicher Sicherheit; fast in allen Genren der Instrumentalmusik, vom kleinsten Pianofortestück bis zur Sinfonie hinauf hat er sich mit Glück versucht, und so neulich erst wieder eine Sonate im Styl Scarlatti's herausgegeben (die wir bis jetzt noch nicht kennen); — wo es ihm Ernst ist, wie geschickt weiss er da sein Material zu verarbeiten; welche Verdienste hat er um die Technik des Clavierspiels, seine Uebungsstücke und Etuden kennt Jeder, sie werden sich stets oben an erhalten. Welches Verdienst hat dagegen Rosellen anders, als aus ein paar armseligen von Hünten längst abgelegten Figuren eine Menge Fantasieen (d. h. im Sinne Rosellens) über italienische Themen zusammenzustoppeln. Von geregelten Uebergängen, von Verbindungen der Themen ist gar keine Rede. Vorliegende Fantasie ist grade so beschaffen wie viele seiner andern, und damit unsere verehrten Leser sich den rechten Begriff machen, wie diese Rosellenschen Fantasien eine der andern so ähnlich sind, dass man sie beim hellsten Gaslicht nicht von einander unterscheiden kann, möge ihnen folgendes Experiment, nach dem Hr. Rosellen etwa componiren könnte, veranschaulichen.

Wir nehmen an, er sei im Besitz von 10 verschiedenen Figuren und Passagen, was bei Rosellen schon viel gesagt ist, und bezeichnen diese mit:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10.

Wird nun bei Hrn. R. eine Fantasie, z. B. *A* bestellt, so greift er in seinen kleinen wohlerprobten Vorrath (der nämlich auf alle Themen passt, womit sich alle variiren lassen) und stellt daraus zusammen

zur Fantasie *A*: 3 2 5 8
darauf - - *B*: 2 8 1 4
- - *C*: 9 7 8 5
- - *D*: 5 3 2 9 u. s. w. u. s. w.

Wenn man sich die Mühe nehmen will, vielleicht vier Fantasien des Hrn. R., die noch zu den bessern gehören: zur „Mina" op. 63, „Dom Sebastian" op. 64, „la Juive" op. 71 und die uns vorliegende zu vergleichen, wird man unsern Ausspruch vollkommen bestätigt finden. Variation 2 in dieser und Var. 2 in der Mina-Fantasie ist z. B. dasselbe. Ebenso trifft man in allen vier genannten Fantasien folgende originelle Basspartheien, hier pag. 10 in *E-dur*:



die bei seitenlanger Fortsetzung von unendlich schöner Wirkung sind. Wenn man nicht gleich wissen sollte, was der unten an den Noten gehängte Viertelstrich bedeutet, so erklären wir ihn als dazu bestimmt, um den Spielern ein stetes Abbild der Rosellenschen Gelehrsamkeit vor Augen zu halten.

Hr. R. ist übrigens in den üblichen Fortschritten der Zeit nicht zurückgeblieben, er schreibt jetzt nicht mehr: *Es-dur*:



also wer weiss, was aus ihm noch werden kann! 23.

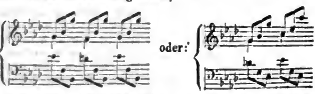
Ferdinand Waldmüller, Fantaisie de Salon sur „les Mousquetairs de la Reine". Op. 21. Vienne, chez Witzendorf.

Dieser Fantasist verhält sich zu Rosellen, seinen künstlerischen Werth, nach op. 21 abzumessen, höchstens wie Admiral Tom Pouce zu dem Flügelmann des 1sten Garde-Regiments zu Potsdam. Wenn man über die Spässe des Rosellen lacht, so erfüllt einen eine solche Salonfantasie mit aufrichtigem Bedauern. Pag. 3 ist ein Thema, pag. 4 u. 5 vollständig das zweite, pag. 6 das dritte, pag. 7 das vierte, pag. 8 u. 9 das fünfte, pag. 10 das sechste und pag. 11 ein Schluss hinzugeschrieben, den man allen Themen beliebig als Schluss anhängen kann. Von Uebergängen wie von pag. 5 auf pag. 6, die nur durch das Umwenden eines Blattes gemildert werden, und von ähnlichen Vorzügen dieses Werkes wollen wir schweigen, aber noch hinzufügen, das hier der Verleger der Oper sein Recht gegen Nachdruck mit Erfolg jedenfalls geltend machen kann.

23.

Franz Jüllich, drei Romanzen für das Pianoforte. Wien, bei Tob. Haslinger's Wittwe und Sohn.

Eine schwache Arbeit in Etüdenform oder in Form des Liedes ohne Worte. Originalität in der Melodie entdecken wir nirgend. Doch liebt es der Componist, mit starken, oft durchaus unmotivirten Dissonanzen das Ohr des Hörers zu verletzen. Es ist nicht leicht, mit Phantasie eine schöne Melodie zu erfinden. Wer das nicht kann, sucht die Originalität in krassem Harmoniewechsel und verstösst bisweilen gegen die einfachsten Gesetze der Harmonielehre, die nicht zu den veralteten gehören, z. B.



in einem nicht schnellen Tempo. So liesse sich noch manches Andere anführen. *Dr. L.*

H. Triest, Vier Lieder von J. Moser für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 12. Magdeburg, in der Heinrichshofenschen Musikalienhandlung.

Die Opus-Zahl eines Componisten giebt heut zu Tage, wenn auch nicht einen Beleg für sein Talent, so doch für die Gangbarkeit seiner Compositionen. Op. 12 hat darnach schon immer einige Bedeutung. Doch ist dies Criterium ein rein äusserliches. Unter den vielen Werken dieser Gattung finden wir eine grosse Anzahl, für die wir uns höchstens aus persönlichen Rücksichten interessiren könnten, wenn etwa der Componist unser Freund ist. Solchen Massstab darf aber die unbefangene Kritik nicht anlegen. Der Componist ist ein Dilettant und nichts mehr, er hat Talent für einen möglichst richtigen Ausdruck des Textes. Im ersten Liede, „die Frühlingslerche", ringt er danach. Man erkennt aus ihm die wirbelnde Lerche. No. 2 „Ade" unterscheidet sich nicht von andern Auffassungen und ist von gewöhnlicher sentimentaler Haltung. Ueber No. 4 „des Knaben Tod" fällen wir dasselbe Urtheil. Am eigenthümlichsten erscheint uns No. 3 „Heraus"; der Componist sucht durch eine characteristische Begleitung das Hervorkeimen des Frühlings aus dem Winterschlafe darzustellen. Doch liegt gerade in der Begleitung das musikalische Gewicht. Sie erdrückt die Melodie, und die elfenartige Hauptfigur interessirt nur dadurch, dass sie die musikalische Härte verdeckter Quinten enthält:



Dr. L.

C. Löwe, Hueska, Ballade von Vogl für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, in der Heinrichshofenschen Musikalienhandlung. Op. 108 No. 2.

Löwe's Talent musikalischer Zeichnung und Darstellung beruht in der volksthümlichen Verschmelzung des Epischen und Lyrischen. Die Ballade und Romanze sind unter allen dichterischen Kunstformen diejenigen, welche die beiden genannten Elemente am meisten in sich vereinen, und Löwe hat es verstanden, die auf volksthümlicher Anschauung beruhenden Empfindungen characteristisch in Tönen abzuspiegeln. Frühere Bearbeiter dieser Kunstform, wie Zumsteg, Reichardt, so glücklich sie meistens in der unterschiedenen Darstellung des Epischen und Lyrischen waren, entbehrten der Volksthümlichkeit und der ausgeprägten Romantik. Löwe hat dafür einen ganz eigenthümlichen Typus erschaffen und gilt deshalb — wenn man sich so ausdrücken darf — für den Begründer einer neueren Balladenschule, etwa wie Bürger in der deutschen Poesie. Wie indess jede Volksthümlichkeit, insbesondere die nordische, in gleichen, nur verschiedenartig geformten Anschauungen beruht, so hat sich Löwe auch in eine bestimmte Ausdrucksweise derselben versenkt, und man wundere sich daher nicht, wenn diese, auf originellen, melodischen und harmonischen Wendungen beruhende Ausdrucksweise wiederkehrt. Ein Componist kann sich nirgend leichter, als auf so eng begrenztem Gebiete erschöpfen. Die ersten Balladen Löwe's waren ganz einfach, durchweg im Volkstone gehalten. Von den spätern ausgeführteren vermischt, nach unserer Meinung, die Walhaide, das dramatische und lyrische Element auf eine grossartige Weise. In dieser Composition ist aber auch fast Alles gegeben, was wir in den andern Balladen wiederfinden. Löwe wird niemals gegen den Sinn declamiren, aber in der Weise, wie früher, erscheint er uns nicht mehr originell. Wir haben die vorliegende Arbeit mit vielem Interesse durchgesehen. Löwe verlässt hier seine ursprüngliche Art der Zeichnung, er wird modern und kehrt nur an einzelnen Stellen zur Volksthümlichkeit zurück. Sehr schön und duftig ist der zweite Theil des Gedichtes gefärbt. Das Motiv S. 14 ist von orientalischem Character, nur etwas zu weit ausgesponnen, und es scheint uns fraglich, ob der Dialog in seiner dramatischen Haltung durch das eine sich fort und fortziehende Motiv genügend ausgedrückt ist. Hätte Löwe hier eine lebendige Schilderung sich angelegen sein lassen, so würde der Schlussgedanke No. 19 zu demselben Motiv von ausserordentlicher Wirkung gewesen sein. Das Gedicht ist übrigens sehr schön erfunden. Die Ausstattung lobenswerth.

Dr. L.

Berlin.

Königliche Oper.

Am 23. März besuchten wir abermals eine Vorstellung der Hugenotten. Wir würden auf dieses Werk nicht so oft zurückkommen, wenn die Hauptrollen, die der Valentine und die Raouls, nicht gerade jetzt so ausgezeichnet auf unserer Bühne vertreten wären. Wir befinden uns im vierten Acte, dem dramatischen wie musikalischen Culminationspunkte der Oper. Meyerbeer hat in ihm die ganze Fülle seines musikalischen Talents offenbart und schwerlich möchte sich ein wirkungsreicheres Ensemble in der dramatischen Musik neuester Zeit zusammenstellen lassen, als dieser vierte Act. Den übrigen Theil der Oper lassen wir ausser Acht; höchstens könnte man im dritten Act einige glückliche Momente anführen. Doch wir sprechen nur von der Aufführung. Noch nie haben wir einen ähnlichen Eindruck erlebt. Pauline Viardot stand auf der Höhe ihres unvergleichlichen Talents. Sie sang und spielte mit einer hinreissenden Begeisterung. Ihre Kunst war unwiderstehlich. Sie erregte unser Innerstes auf tiefstem Grunde. Hr. Tichatschek war als Darsteller so ausgezeichnet, wie wir ihn ebenfalls nie gesehen haben. Er wusste das zarte Verhältniss zur Valentine mit dem feinsten elegischen Duft zu umgeben, zu dem andererseits die Energie, welche er als Held in seiner Rolle zu behaupten hatte, den herrlichsten Gegensatz bildete. So ging er in wahrhaft künstlerischer Weise auf die dramatischen Intentionen der Valentine ein und das Ganze rundete sich zu einheitlichen Bildern der schönsten Plastik ab. Wir wiederholen es: diese Darstellung steht mit unauslöschlichen Buchstaben in der Geschichte unsers musikalischen Kunstlebens.

Dr. L.

Die zweite Aufführung Roberts des Teufels fand am 28sten Statt, jedoch mit einigen wesentlichen Veränderungen, die durch Krankheit des Frl. Tuczek herbeigeführt wurden. Die Rolle der Königin war demnach unbesetzt, und um das Repertoir nicht zu verändern, übernahm Mad. Viardot-Garcia die Isabelle. Der zweite Act blieb ganz fort. Unser grosser Gast feierte einen förmlichen Triumph über die Rolle, über sich selbst. Ein einfaches, liebedurchglühtes Landmädchen und eine stolze Prinzessin, eine ächte Ritterdame des Mittelalters wurden von ihr gleich gross und ausgezeichnet an einem Abende dargestellt. Der vierte Act, in dem Isabelle sich vollständigst zu entfalten hat, bildete den Glanzpunkt der Darstellung. Die Rolle ist musikalisch wie dramatisch wirksamer, als die der Alice und man hatte somit Gelegenheit das glänzende Talent, die geniale Reproductionskraft der Künstlerin in vollem Maasse anzuschauen. Ein dreimaliger Hervorruf nach dem vierten Acte möge bei unserm kritisirenden und schwer zu begeisternden Publikum als Beleg angesehen werden für das, was die Künstlerin leistete. In einzelnen Zügen entfaltete sie eine Grossartigkeit des Ausdrucks, die in Erstaunen setzte. Sie unterstützte die musikalischen Effecte, an denen die Oper überreich

ist, auf eine drastische Weise. Auch Hr. Tichatscheck leistete das Mögliche. Er besitzt in der That noch Mittel in seinem Organ, die in deutlichen Grundstrichen auf seine einstige Grösse hinweisen. Er sang die Sicilienne des ersten Acts mit hinreissender Kraft und bewährte sich als geschickter Darsteller überall. Hr. Bötticher hat die allerschwierigste Aufgabe zu lösen. Wenn wir uns indess mit seiner Lösung nicht ganz einverstanden erklären können, möge er durch die mangelhafte musikalische Ausprägung der Rolle des Bertram entschuldigt sein. Raimbaut ist eine untergeordnete Figur, die durch Hrn. Pfister genügend, zuweilen mit recht frischem und gesundem Ton wiedergegeben wurde. — Um unser Urtheil über Hrn. Bötticher zu vervollständigen bedarf es eines Rückblickes auf die Oper selbst, wozu wir uns um so mehr veranlasst sehen, als die vortreffliche Aufführung eine klare Einsicht in das Werk gestattet. Robert der Teufel enthält fast alle Elemente, die wir in den Hugenotten wiederfinden. Scribe, der rühmlichst bekannte Libretto-Fabrikant hat beide Textbücher nach ein und derselben Schablone angefertigt, nur mit dem Unterschiede, dass der Text zu Robert so gänzlich aller poetischen Anordnung entbehrt, so vollkommen auseinanderfällt und ohne allen Halt sich bewegt, wie wenig Arbeiten der Art. Das treibende Moment, der eigentliche Stachel der Handlung findet sich in der diabolischen Natur des Bertram. Und an dieser Figur ist Scribe und nach ihm Meyerbeer gescheitert. Bertram ist weder Mensch noch Teufel, obwohl der Titel Bertram der Teufel noch richtiger wäre, als Robert. Doch wollen wir uns nicht darauf einlassen, den Text zu zerlegen. Man würde Wunder sehen, mehr als in der Oper. In der Unentschiedenheit dieser Figur liegt auch die Mangelhaftigkeit der musikalischen Bearbeitung. Im ersten Act ist Bertram nur ein Wüstling, der Verführer des Robert. „Beruhige dich und mache wie ich“ bildet eine durchaus entsprechende Ergänzung zu der Sicilienne Roberts „Nun, o Glück auf deine Laune.“ Im dritten Act ist Bertram die personificirte Ironie, wenn Raimbaut singt: „Ach welche Grossmuth“ und Bertram, stets die Schlussfigur jeder Phrase spottend wiederholt, so dass es zwischen ihnen eigentlich zu keinem ausgeführten Duett kommt. So ist es ganz richtig. Die Abstraction der Ironie vermeidet den sinnlichen Ausdruck, wonach die Musik wie jede Kunst ringt, daher keine Empfindung für die Musik weniger darstellbar ist, als die kalte der Ironie. Das fühlte Meyerbeer. Darum verliess er den unsichern Boden und machte hernach, als die Dämonen auftreten, aus dem Bertram wieder einen Teufel, der in dem Recitativ „Wieder eine Seele mein“ sich zu einer dramatischen Kraft erhebt, die ihn gänzlich aus der Teufelei herausbringt. Im Duett mit Alice wird er dann zuerst lieblich, hernach gemein, in der Musik nämlich: „Der Sieg ist errungen, der Wurf mir gelungen.“ Dazu klingen allerdings die Rouladen der Alice: „Ich zittre, ich bebe, weh' mir,“ sehr spasshaft, eine lustige Ironie auf die Teufelei. Warum konnte Alice nicht anders beben, wenn sie sogleich mit majestätischem Bewusstsein ihrer Weiblichkeit singen kann: „Entferne dich! Entflieh.“ Zuletzt verzweifelt Bertram, er will nicht trostlos sterben.

> Der ist nicht höllisch eingeteufelt.
> Nichts Abgeschmackters find' ich in der Welt,
> Als einen Teufel der verzweifelt!

sagt Mephistopheles. Wir wären ungerecht und würden das Talent Meyerbeers gänzlich verkennen, wenn wir trotzdem in dem Werke nicht einen Reichthum von genialen Zügen entdeckten. Fast alle declamatorischen Effecte sind meisterhaft dargestellt und an jeder Stelle, wo ihre Anwendung möglich war, ist es mit der feinsten Berechnung geschehen. Das Zwischenspiel beim Auftreten der Nonnen, in dem die Tenorposaunen die Melodie führen und die Fagotts diese unterstützen, während die Pauken interessante Nachschläge bilden, ist meisterhaft. So die Anwendung von vier Pauken in dem Recitativ zwischen Robert und Bertram, die Romance der Alice mit der Reminiscenz an den Dämonenchor, ebenso die erste Romanze in der Melodie wie in der geistreichen Behandlung der Streichinstrumente und vieles Andere. Dagegen beruht auch ein grosser Theil der Erfindung auf möglichst mannigfaltiger Rhythmik, die überhaupt in Meyerbeers Compositionen eine bedeutende Rolle spielt, oft von grosser und richtiger Wirkung ist, oft aber auch die Illusion gänzlich zerstört. So können wir unter Anderm unmöglich die Rhythmik des Ritterchors, gegenüber dem Pathos der Alice: „Gnade, o Gott, hört mein Flehen“ als richtig bezeichnen. — Hiemit sei eine Andeutung für eine ausgeführtere Würdigung des Werkes gegeben, wozu sich vielleicht ein anderes Mal Gelegenheit darbietet. *Dr. L.*

Concerte.

Herr Nagiller gab am 27sten in der Singacademie sein zweites Vocal- und Instrumental-Concert. Das Repertoir bestand zum Theil aus Compositionen, die wir schon im ersten Concerte gehört hatten. Als Dirigent eines Mozart-Vereins in Paris, lässt es sich Hr. Nagiller — so schliessen wir — vielleicht angelegen sein, in Paris deutsche Musik zu cultiviren. Seine Compositionen sind in der That nichts weniger als französisch, obwohl sie sich zu der Höhe deutscher Schöpferkraft und Durcharbeitung noch nicht erheben. Hr. Nagiller schreibt mit Klarheit und Einsicht. Er hat seine Studien nach deutschen Vorbildern gemacht. Mozart und Beethoven sind die unverkennbaren Originale, denen er bisweilen nur in etwas zu strenger Verehrung huldigt. Doch ist ihm keineswegs Eigenthümlichkeit abzusprechen, und bringt er es dahin, sich freier und ungebundener in seinen Gedanken zu bewegen, diese contrapunktisch mehr über- als neben einander zu ordnen, so wird er eine geachtete Stellung unter den Musikern der Gegenwart behaupten. Wir sprechen zunächst von Hrn. Nagillers Instrumental-Compositionen. Von zwei Symphonien in *C-moll* und *Es-dur* war die erstere bei Weitem eigenthümlicher als die andere, welche merkliche Anklänge an Mozart und Beethoven, besonders an des Letztern *Symphonie pastorale*, enthielt. Ueberhaupt aber reihen sich die klar erfundenen Gedanken fliessend an einander, ohne jemals durch frappante Modulationen zu überraschen. In dem ersten Satze der ersten Symphonie bemerkten wir einen Passus, durch welchen das erste Hauptmotiv sich aus *C-moll* nach *Es-dur* hinzieht und wo der Componist in der Melodie einen Quartengang *Es-b, C-g* abwärts macht, der in einem höchst interessanten Contrapunkt mit der untern Stimme liegt; eine Wendung, die uns eigenthümlich erschien. Die Vocal-Compositionen sind vierstimmige Männergesänge, die nur in so fern etwas Ungewöhnliches enthalten, als sie Göthe's Mignon-Lieder zum Text haben. „Wanderers Nachtlied“, „Erster Verlust“, „Kennst Du das Land“ dürften sich nicht leicht zu einer Bearbeitung für den Chor eignen, eben so wenig Stollbergs Ode „An die Natur“. An und für sich aber klingen die Gesänge ganz angenehm und waren von entsprechender Wirkung. Insbesondere sagte uns ein Jäger-Chor aus der Oper „Melusina“ durch Frische und Lebendigkeit zu. Die Ausführung der Gesänge durch den Königl. Opernchor war ausgezeichnet. Auch verdient das aus verschiedenen Privatcapellen gebildete Orchester Anerkennung.

d. R.

Am 27sten d. M. gaben drei jüngere Künstler, die Herren Schlottmann, Vierling und Andree in dem Saale des Hrn. Kisting eine kleine Matinée, in der ausschliesslich Compositionen von Joh. Seb. Bach vorgetragen wurden. Die Feier galt dem Gedächtniss des grossen, unvergesslichen Tonmeisters, der am 21. März 1685 geboren ist. Die zu Gehör gebrachten Werke gelangen in ihrer Ausführung sehr gut; namentlich wurden die Compositionen für drei Claviere mit Präcision und sicherer Abrundung gespielt. Hr. Concertmeister Ries unterstützte die Matinée durch den Vortrag eines Werkes für die Violine allein, und entfaltete

darin eine Klarheit und feine Nüancirung im Vortrage, wie sie nur dem gediegensten Spieler eigen sein kann. Das Programm bestand aus folgenden Nummern: 1) Erster Satz des *C-dur*-Concerts für drei Claviere. 2) Arie aus der Passionsmusik (*H-moll*) 3) Chromatische Fantasie. 4) Adagio und Fuge (*G-moll*) für die Violine. 5) Concert (*D-moll*) für drei Claviere. — Die Claviercompositionen auf drei Kistingschen Flügeln klangen ausgezeichnet.

d. R.

Correspondenz.

St. Petersburg, den 12. März 1847.

Oeffentlich angezeigte Concerte in der dritten Charwoche: Den 25. Febr. Hr. Blaes (Clarinettist) und Mad Meerti-Blaes, im Saale der Universität; den 26. Febr. Hr. Ernst im grossen Theater; den 27sten Directionsconcert; den 28sten im grossen Theater Hr. Max Bohrer; den 1. März Hr. Léon Honnoré (Pianist der Grossherzogin von Parma) im Saale der Universität; den 2. März Directionsconcert.

Hr. Blaes hat auf der Clarinette einen reizenden Ton. Obgleich in seinem Spiele, besonders in den Passagen, zuweilen ein stärkeres Hervorheben der Accentnoten wünschenswerth, ist der Totaleindruck doch ein sehr günstiger. Wer die Meister Bärmann (Vater und Sohn) in München nicht gehört hat, wird vielleicht Hrn. B. unübertrefflich finden.

Mad. Blaes besitzt eine schöne, starke Stimme. Die zahlreichen Zuhörer äusserten dem hier sehr geschätzten Künstlerpaare die ehrenvollste Anerkennung. Erwähnung verdient noch Hr. Gehrke, welcher ein Adagio und Rondo von Chopin meisterhaft vortrug. —

„Spielt Ernst besser als Vieuxtemps, oder ist's umgekehrt?“ Dieser Frage musste ich im Laufe dieser Woche unzählige Mal die Antwort schuldig bleiben. Vergleiche zwischen so verschiedenen Naturen! Interessanter wäre es, zu untersuchen, worin sie sich unähnlich sind, z. B.: Ernst mit seiner liebenswürdigen Persönlichkeit, seiner genialen Laune, findet sicher überall mehr Anhänger, als der Künstlerernst Vieuxtemps. Letzterer tritt wo möglich mit einem grossen Violinconcerte zuerst auf und lässt dann Stücke gefälligerer Art folgen; E. that hier das Gegentheil davon. Beiden grossen Virtuosen steht eine enorme technische Ausbildung zu Gebote. E. verwendet dieselbe als Effektmittel für die grosse Masse des Publikums; der consequenten Durchführung eines musikalischen Gedankens wird von ihm nur ausnahmsweise ein Violineffect zum Opfer gebracht. Er kennt seine Leute, trachtet, sie in der ihm eigenen genialen Manier zu befriedigen, wirkt auf ihre Sinnlichkeit mit entschiedenem Erfolge. V. ist bemüht, seine Virtuosität einem musikalischen Kunstzwecke unterzuordnen. Oft sind seine Passagen nur Figuration oder aus Motiven gebildet, die in der Composition auch vom Orchester durchgeführt wurden. Er imponirt mit seinem Spiel der Masse des Publikums ebenfalls, aber er erwärmt diese viel seltener, denn um die Leistungen würdigen zu können, muss man mit polyphoner Musik hinlänglich vertraut sein. Das ist nach den Forderungen, die gewohntermassen an Concertstücke gemacht werden, vielleicht ein Fehler, nur nicht in den Augen Derjenigen, welche auch Solocompositionen nicht als bloss gefälligen Zeitvertreib betrachten. — In E.'s Vortrag ist mehr Colorit, als in V.'s. — Die Stimmung des Künstlers kommt von Oben, wird nicht durch ein Wetterglas prophezeit; was ist also daran zu verwundern, dass E. in seinem ersten Concerte die beiden ersten Stücke nicht glücklich spielte? — Wenn ein Genie — und das ist E. — über dessen Bedeutung sich die Kritik sattsam ausgesprochen hat, wenn das nicht günstig gestimmt war, warum solchen Umstand verschweigen, warum eine zufällig misslungene Leistung dennoch bis in den Himmel erheben und damit die Begriffe Derjenigen, die von der Kritik Belehrung hoffen, verwirren? Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die partheiische Art, mit welcher hier das Spiel E.'s von Einigen vergöttert wurde — schon lange vor seiner Ankunft in Petersburg hatte das Feldgeschrei dieser Parthei: „Ernst spielt den Vieuxtemps todt“, die Keime zu einer Opposition gebildet — die allgemeinen Erwartungen zu strengster Beurtheilung aufforderte, die denn mit Anlass geworden ist, dass das zweite Concert, welches E. gab, trotz der herabgesetzten Preise weniger, als das erste besucht war. E. spielte die Gesangscene von Spohr, die variirten ungarischen Lieder, eine Phantasie über Thema's von Bellini (aus dem Piraten) und den Carneval, dessen Wiederholung wieder stürmisch verlangt wurde. Diesmal war der Künstler in bester Stimmung, und wer ihn so je gehört, weiss, wie viel damit gesagt ist. Nun, nachdem er sich als grosser Violinvirtuose auch hier bewährt hat, ist jeder Vorwand beseitigt, mit welchem bis dahin die geringere Theilnahme entschuldigt werden konnte. —

Das Concert des Hrn. Max Bohrer war unter den bisherigen am wenigsten besucht. Was Sicherheit und Reinheit des Spiels anbelangt, so wird B. hierin, trotz seines Alters, von keinem seiner jüngeren Rivalen erreicht; Alle können da noch von ihm lernen. Dass aber diese vollendete Technik auf einem Instrumente, dessen Klangcharakter für edle Compositionsgattungen so begünstigend ist, an kleinliche Coquetterien vergeudet wird, ist bedauernswerth. Hr. B. hätte in dieser Hinsicht mehr das Beispiel, welches ihm sein College Molique aufstellt — dessen Spiel undTon mit dem seinigen sonst ziemlich wahlverwandt ist — befolgen sollen. Seine Composition über mexikanische Lieder ist besonders langweilend. Auch die darauf folgende Elegie von Romberg war für ein Concertpublikum nicht passend gewählt. Mad. Walker erfreute die anwesenden Musikfreunde mit Arien aus Fidelio — die mit den obligaten Waldhörnern — und dem Freischütz.

Die Spielfertigkeit des Hrn. Honnoré zeichnet sich durch einen schönen präcisen Anschlag vortheilhaft aus. Als Künstler scheint Hr. H. von dem besten Willen beseelt, und dass er sich der undankbaren Mühe unterzog, die Claviercompositionen eines Hrn. Alkan hier öffentlich vorzutragen, soll diese gute Meinung nicht beeinträchtigen. Hr. Alkan mag eins jener kopfhängerischen Talente sein, die so gern von der offenen Bahn ablenken, unbesorgt, ob sie wieder auf den rechten Weg zurückfinden. Sein Concertino hat den Vorzug, dass es kurz ist; mehr ist ihm nicht nachzurühmen. „Der Wind“, eine Etude, in der die chromatische Scala exercirt wird, macht einen unangenehmen Eindruck. Solch ein Abmartern nach Originalität ist eine geistige Selbstschwächung, kein Wunder dann, wenn darnach verkrüppelte Geburten an's Tageslicht kommen. Ueber die kleineren musikalischen Morgen- und Abendunterhaltungen, welche jetzt täglich in verschiedenen Stadtvierteln gegeben werden, kann ich erst nach der Saison das Bemerkenswerthere mittheilen.

Feuilleton.

Berlin. Hr. Cläpius hat bereits seine Stellung als Musikdirector an der Königsstadt angetreten und hoffen wir viel von der Thätigkeit dieses tüchtigen Musikers.

Thalberg hat 32 Concerte in Holland gegeben, wird im andern Monat hier eintreffen und gedenkt in Concerten hier aufzutreten. Dem Vernehmen nach wird Hamburg, Dänemark, Schwe-

den und Norwegen von ihm besucht werden, und ist er willens im Juni in London einzutreffen.

Brandenburg. Alexander Dreyschock gab hier ein sehr besuchtes Concert. Stürmischer, nicht enden wollender Beifall war das Echo jeder vorgetragenen Pièce; ganz besonders gefielen die Rhapsodie *C-moll* zum Wintermärchen von Shakespeare, Souvenir de Berlin und die Variationen für die linke Hand über „God save the King." Ein Violinspieler, der das Concert unterstützen sollte, erhielt zwei Freibillets; da er diese verschenkt hatte, selbst also ohne Billet kam, wurde er, als dem Thürsteher nicht bekannt, abgewiesen und so musste Dreyschock ohne Unterstützung sein Concert allein geben.

Breslau. Die von Eduard Raymond dirigirten Sonntags-Concerte scheinen ihr Publicum auf die Dauer an sich zu fesseln. In denselben wird neben der Vocal- und Instrumentalmusik auch der Declamation Raum gegeben. Als Pianisten traten hier auf: Hr. Ob.-Org. E. Köhler, Hr. C. Schnabel und eine achtbare Dilettantin Mad. Karuth; als Violinist der Königl. Kammermusikus und Dir. einer Violinschule Hr. P. Lüstner. Die freundliche Aushülfe des Hrn. Lüstner wird überhaupt in fast allen bedeutenderen Concerten hiesiger musikal. Gesellschaften sowohl als durchreisender Künstler beansprucht. Das Repertoir der Sonntags-Concerte ganz aufzuführen, ist hier unmöglich, daher nur dies. Von Ouvertüren kamen unter Andern zur Aufführung die zu Fidelio, Belagerung von Corinth, Stradella, Falkner's Braut, die zu Blaubart von Taubert, Meerkönig und sein Liebchen von C. Böhmer und eine Concert-Ouverture von Ed. Raymond. Von den letztern Werken wurden zum ersten Male vorgeführt eine Symphonie (No. 2. *G-dur*) und ein Melodrama, „der Sturm". Raymond hat ausser diesem Melodrama bereits zwei andere componirt: „der Meister" und „Rübezahls Braut". Die Texte zu den drei Melodramen sind vom Hofr. Egon Ebert in Prag. Von Vocalcomponisten wurden besonders berücksichtigt Jul. Weiss, Netzer, Voss, Löwe etc. Zur Declamation kamen Sachen von Saphir, Heine und J. Gabr. Seidl. Das hier stehende Orchester an 40—45 Mann zählend wirkt auch grösstentheils in den ebenfalls unter Ed. Raymond's Direction befindlichen Concerten der Laetitiagesellschaft, welche letztere jedoch die Musiku nur selten zur Gefährtin wählt.

W. A.

Haynau in Schlesien. Kürzlich fand hier eine Generalversammlung der Liegnitzer, Goldberger, Lübener und Haynauer Gesangvereine statt, in welcher beschlossen wurde, den Tag nach dem Pfingstfeste auf dem Gröditzberge, bei schönem Wetter im Freien, bei ungünstigem im Rittersaale ein gemeinsames, für das Publikum kostenfreies Gesangfest zu veranstalten. Da die Einübung der vorzutragenden Pièceen jetzt schon eifrig betrieben wird, lässt sich wohl Etwas erwarten.

Hamburg. v. Flotow's neuste Oper: „der Förster," ist am Abend ihrer Aufführung vom zahlreich versammelten Publicum mit ungetheiltem Beifall aufgenommen worden.

Wien. Otto Nicolai gab ein Abschieds-Concert und wie verlautet wendet sich derselbe nach Berlin, indess ist es noch unbekannt, welcher Wirkungskreis ihm wird.

München. Von hier aus ist an Meyerbeer ein sehr schmeichelhaftes Schreiben ergangen, um den berühmten Componisten zu einem Besuche zu veranlassen. — (Hat dies indess abgelehnt.)

Paris. Einem Ministerialbeschlusse zufolge wird das projectirte neue lyrisch-dramatische Theater den Namen „Nationaloper" führen, und es wird ihm das Local des Cirque olympique eingeräumt. Hr. Adam ist Director des Theaters. Für das Unternehmen hat sich eine Actiengesellschaft mit 2 Millionen Fr. gebildet. — Den Verehrern der grossen deutschen Musik ist hier ein neuer Genuss geboten. Von Beethoven, Mozart, Haydn kennt das Publikum mehr oder weniger das dutzend grosser und heroischer Meisterstücke, die in allen Conservatorien und Concerten wiederhallen. Die wenigsten aber ahnen jenen kostbaren Schatz, den unsere Meister gleichsam wie ein trautes Geheimniss in ihren Quartetten, Quintetten und Trios niedergelegt haben. Unserem Landsmann, dem Pianisten Hallé*) — so nennt ihn die Augsburger Z., der Westphälische Merkur, der ihn als einen Sohn der Provinz Westphalen in Anspruch nimmt, nennt ihn Halle — gebührt das Lob in Verbindung mit dem ausgezeichneten Violinspieler Allard, Mitgliede des Conservatoriums und der Königl. Capelle, den ersten Schritt zur Abhülfe jenes Mangels gethan zu haben. Der erste Versuch Halle's stiess auf Schwierigkeiten jeder Art; ein Theil derselben, und zwar die hartnäckigsten gingen vom Conservatorium selbst aus. Am 23. Februar aber ist der Sieg erfochten worden; zu den beiden genannten Künstlern haben sich andre vom besten Klange gesellt, wie Armingaud der Violinspieler, Franchomme der Violoncellist, und da Allard selbst zum Conservatorium gehört, so benutzte der Minister Duchatel das willkommene Mittel, dem edlen Kunstdienst in den Hallen des Conservatoriums eine Freistätte, Sicherheit und Weihe zugleich zu eröffnen.

*) Hr. Halle stammt aus Elberfeld und nennt sich jetzt Hallé.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

— Gruss an London. 3 Polka in selben Ausgaben. Op. 134.
*Lewy, C., Petite fleur des Champs. Op. 11.
*Liszt, F., Capriccio alla turca sur des Motifs de Beethoven (Ruines d'Athènes).
Lopitzsch, J., Apollo-Marsch.
— Marsch über ein beliebtes Lied von Krebs.
— Oppositions-Marsch.
Markull, F. W., Flüchtiger Gedanke in Liederform. Op. 10.
Maurice de Nassau, 2 Marches.
Nützer, A., Galop über das Lied: Schleswig Holstein.
*Pacher, J. A., Marche-Caprice à la turque. Op. 12.
*Pax, C. E., le Maitre et l'Ecolier. 3 Sonatines très faciles p. le Pfte à 4 mains. Op. 43 No. 3.
*Raff, J., Am Rhein. Romanze. Op. 32.
*Rosellen, H., 2e Quadrille italine variée. Op. 90.
Rüdiger, C., Zigeuner-Galopp.
— Teutonienskläge. Marsch.
*Schachner, R., Ombres et Rayons. Op. 17 No. 4. 5.
Schubert, F. L., Leipziger Schützen-Marsch.
Schuberth, J., Omnibus. I. Jahrgang in 24 Heften m. Prämie. Heft 1—5.
Stransky, J., 6 Pièces de Salon p. le Violelle avec Pfte sur des thêmes des Opéras favoris et des thêmes originaux. Op. 10 No. 3. 4.
*Trube, A., 8 Impromptus über Motive aus Allessandro Stradella von F. v. Flotow. Op. 15 No 1—3.
Taukly, M., Valse brillante. Op. 15.
*Waldmüller, F., Fantaisie sur un air arabe intercalé dans le Désert de F. David. Op. 14.
*— la Sicilienne. 2e Tarentelle. Op. 15.
*— le Vigneur. Etude de Salon pour la perfection des octaves. Op. 16.
*— Fantaisie de Salon sur des motifs favoris de l'Opéra: les Mousquetaires de la Reine de Halévy. Op. 21.
Wertheimstein, A. von, Ideen-Blüthen. Walzer. Op. 38.
*Willmers, R., Reminiscences de l'Opéra: Dom Sebastian de Donizetti. Fantaisie. Op. 51.
*— Pensée fugitive. Op. 53.

B. Gesangmusik.

Albertini, L., Duettino, „Ah non sa che sia dolore" p. Sopr. e Tenore. Op. 8.
Arnaud, E., Ton Regard. Paroles d'E. de Lonlay.
— Un siècle d'amour. Paroles d'E. Barateau.
Balfe, M. W., il Piacer (Liebeslust). Arie.
*Bertelsmann, C. A., Wein Constitution f. Männerstimmen.
*Büchner, A. E., 3 Lieder. Op. 3.
*— 2 Lieder. Op. 4.
*— 3 Lieder. Op. 7.
*Fetzer, J. F., Lieder. Op. 3 L. 1. 2.
*Franz, R., Gekommen ist der Mai. Lied.
*Fuchs, F. C., die Thräne. Gedicht von J. F. Castelli, f. Sopr. od. Tenor u. Alt od. Bariton. Op. 42.
Geraldy, J., la Festa. Canzonetta.
*Göthe, W. v., 6 altdeutsche Lieder von J. P. Kaltenbeck. Op. 20
*Hennig, C., 2 Lieder (des Herzens Glück und Sehnsucht der Liebe). Op. 15.
Hering, C., Lied: O du mein Mond in stiller Nacht.
*Kelz, J. F., der 1ste Psalm und Psalm 135 V. 21 nach Moses Mendelssohn f. d. 4stimm. Männerchor. Op. 276.
*— der 90ste Psalm f. Sopr., Alt, Tenor u. Bass. Op. 277.
*Lieder u. Gesänge. No. 1—4.
Mozart, W. A., die schönsten Arien aus seinen Opern. L. 1. No. 1. 2.
Paupie, L., die Waise. Gedicht von C. Schmidt. Op. 6.
Puget, Loïsa, la belle Jeanne-Marie. Paroles de G. Lemoine.
— la Voile bénie. Paroles de G. Lemoine.
— Riche d'amour! ou le petit Meunier de Chateaulin. Paroles de G. Lemoine.
Schachner, J. R., Trinklied. Gedicht von O. v. Reichert f. 4 Männerstimmen. Op. 16.
*Schladebach, Dr. J., 7 Gesänge. Dichtung von G. Keil und J. Freiherrn v. Eichendorff. Op. 16 No 1—7.
Schuberth, J., Omnibus. Erster Jahrgang in 12 Heften mit Prämie. H. 1—3.
*Speler, W., Wanderlied von J. N. Vogl. Op. 62.
*Tengnagel, F, v., Lied f. 1 Altstimme: Nun ist der Tag geschieden.

C. Instrumentalmusik.

*Blumenthal, J. v., mes Adieux à l'Adolescence. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 95.
Dont, J., 4 Etudes p. le Viol. seul. Op. 30.
*Eichberg, J., Etudes p. le Viol. avec d'un 2 Viol. non obligé. Op. 7. Cah. 1.
Küffner, J., Récréations musicales. Collect. de Morceaux faciles p. Guit. et Flûte ou Viol. sur des motifs d'Opéras favoris. Op. 321. Cah. 11.
— Repertoire de nouvelles danses favorites. Polkas, Galops, Mazurkas etc. p. la Viol., ou Flûte, ou Clarinette, ou Guit. Cah. 3.
Labitzky, J., Cambridge-Walzer f. Orch. Op. 133.
— Gruss an London f. Orch. Op. 134.
Stransky, J., siehe: Pianofortemusik.

Carl Schuberth's Biographie als Beilage dieser Nummer.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 14. | Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. | 7. April 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	**Briefe und Pakete**	**Preis des Abonnements:**
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erbeten.	**Jährlich 5 Thlr.** / **Halbjährlich 3 Thlr.** } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.** **Jährlich 3 Thlr.** / **Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr.** } ohne Prämie

Inhalt:

Jenny Lind und ihre künstlerische Bedeutung.*)

Den Lichtkreis der Kunst, den die Jenny Lind als eine feststehende Eigenthümlichkeit uns vor Augen rückt, den zu betrachten, möge diese astronomische Studie dienen, da Jenny Lind selbst einem Gestirn vergleichlich ist. Jenny Lind in ihren Rollen, Jenny Lind in ihrem Leben und Jenny Lind endlich in ihrer Umgebung, bietet uns immer ein und dasselbe, und zwar nicht ihre Kunst, sondern ihre Natur, ihre Eigenthümlichkeit. Fällt diese Eigenthümlichkeit in die Kunst, d. h. in die Kunstaufgabe ihrer Rollen, dann trifft jene unvergleichliche Leistung ein, die uns zu ihr hinzieht, wir sagen „hinzieht", und soll dieses den divinen Typus ihrer Eigenthümlichkeit bezeichnen. Alles was Jenny Lind geben kann, geht aus der unangetasteten, plastischen Reinheit ihrer Natur hervor; das Leben der Künstlerin (doch ist das nicht der richtige Ausdruck für Jenny Lind) würfelte wahrscheinlich nie die Leidenschaft und die verführerische Gelegenheit bei ihr ineinander, noch zog es schmerzhafte Kämpfe aus ihrem Innern an's Licht. Jenny Lind collidirte wahrscheinlich nie mit menschlichen Anfechtungen. Wie etwa dem Feuerstein die Funken inne liegen, dem Marmor dagegen der Stahl sie nicht so leicht hervorlockt, so auch liegt in Jenny Lind die Eigenthümlichkeit zur Leidenschaft in entfernteren Graden wie in anderen Naturen.

Sollen wir Jenny Lind als Künstlerin betrachten, so wissen wir nicht, wie sehr weit wir unsere Kunstforderungen zu modeln hätten, denn die Kunst, so scheint es uns, ist nichts Anderes, als das ideale Widerspiel des ganzen Lebens; des ganzen Lebens, wie es z. B. Mozart in allen seinen Werken zusammengefasst hat, wie er eine Donna Anna, Elwira, Zerline, Susanna, die Gräfin, den Pagen, die Gestalten im Serail, im Titus, im Jedomeneus und andere mehr, uns vorführt. Jede Figur hat ihre Lebenswahrheit, in jeder reflectirt menschliches Vergehn, menschliche Schwäche und menschliche Leidenschaft. Wir meinen nicht die Leidenschaft des gesunkenen Menschen, des Verbrechers, wohl aber, um naturwahr zu bleiben, die Leidenschaft eines starken, feurigen, schwärmerischen Gemüthes, wie sie nun gerade die sich darum drängende Umgebung fordert. Jenny Lind ist aber ein Komet; das Licht das sie aus sich selbst empfängt, bringt auch von ihrem eigenen Glanz Alles ins Helle, d. h. Jenny Lind lebt ihre Rollen, ihre Kunstaufgaben, sie combinirt sie nicht, Jenny Lind würde ganz eben so im Leben handeln, wie es die Vollendung ihrer Darstellung gewisser Rollen uns zeigt, und wo sie den Rollen nicht eine genügende Wahrheit aufprägt, behaupten wir, würde sie dieselben im Leben nicht zu „leben" verstehen. Wir nennen die junge Schwedin keine Künstlerin, weil sie nicht das reflectirende Spiegelglas des ganzen Lebens darzubieten im Stande ist, und urtheilen hier nach ihrem eigenen Ausspruch bei Auffassung der Donna Anna, wo sie selbst behauptet, jene Rolle nicht in der herkömmlich gegebenen Eigenthümlichkeit nachempfinden zu können. Das Widerstreben ihrer Natur gegen die objectiv wahre Auffassung der Rolle bestätigt unsere oben angeführte Behauptung, dass eine Künstlerin es verstehen muss, ihre Eigenthümlichkeit aufzugeben. Das Berufen auf die eigene Natur, wenn sie selbst mit dem divinen Typus so glücklich begabt ist, erscheint uns nicht als genügende Ausgleichung für die gerechten Forderungen der Kunst. Es würde nichts

*) Obiger Artikel ist durch die über Pauline Viardot in diesen Blättern ausgesprochenen Ansichten hervorgerufen und uns übersandt worden. Enthält er auch Manches, dem nicht eine jede Kunstansicht über Jenny Lind beistimmen wird, so giebt er doch ein so eigenthümliches Bild von der grossen, vielgefeierten Sängerin, die namentlich jetzt von Neuem in Wien das Kunstinteresse vielfach anregt, dass wir ihm gern unsere Spalten öffnen. Wir thun dies um so lieber, als wir zugleich versichern können, dass er aus einer geistreichen Feder herrührt. *d. R.*

helfen, wollte man selbst die Schwedin in ihrem eigenthümlichen Volkscharakter als Grund jener plastischen Ruhe anführen, im Gegentheil, lässt man die Eigenthümlichkeit eines Volkes, so muss man die Aller Völker gelten lassen, und die grossen Gegensätze in ihnen wiederzugeben, ist ja Aufgabe der künstlerischen Darstellung. Nicht die Italienerin als Schwedin und umgekehrt können wir gelten lassen, sondern frei und ungemischt aus ihrem eigenen Boden entsprungen muss jede Eigenthümlichkeit des Landes und des Individuums uns vergegenwärtigt werden in den Darstellungen der Kunst.

Wir sagten oben, Jenny Lind lebe ihre Rollen, so fahren wir fort, dieses Leben der jungen Schwedin näher zu beleuchten. Wir vermeiden dabei alle persönliche Beziehungen und halten uns an die weit auslaufende Wirkung ihrer Persönlichkeit ins ganze Publicum. Niemand hat vor Allem gesagt, Jenny Lind sei genial. Um zuerst den Begriff dieses Wortes festzustellen, müssen wir den Verdacht von uns weisen, der uns träfe, als verständen auch wir darunter jenes sittenlose und haschende Spiel nach einer Zwanglosigkeit, wie wir dieselbe in den sogenannten emancipirten weiblichen Erscheinungen nachweisen können; der missverstandene Begriff einer geistigen Selbstständigkeit stellt die Richtung und den Zweck des ganzen Lebens in ein unrichtiges Licht. Weit entfernt also, die gährende Zeit und in ihr die zur Thatkraft aufforderende weibliche Eigenthümlichkeit zu verkennen, sehen wir mit Bedauern die Missgriffe einzelner beschränkter Individuen, und noch öfter sehen wir jene Missgriffe in den sogenannten künstlerischen Erscheinungen, dass wir vor Allem des Begriffes genial, als zu unserer Erörterung nothwendig erwähnen müssen. Genialität ist unserer Meinung nach nichts Anderes, als das bis zur Klarheit und Schärfe gesteigerte Selbstbewusstsein, daraus unmittelbar die schranken- und rücksichtslose Anschauung des ganzen Lebens und aller Erscheinungen hervorgeht. Wir verstehen darunter kein Ueberspringen irgend einer Form, wohl aber ein Durchdringen Jeder, und machen daher vielleicht eine andere, als herkömmliche Anwendung. Dies ins Kunstgebiet übertragen, würde eine geniale Kunstauffassung ergeben, und so kommen wir auf die Jenny Lind zurück als auf eine Erscheinung, die des genialen Kunsttypus entbehre. Eine ausgeprägte Eigenthümlichkeit besässe freilich die junge Schwedin, aber zu sehr Weib, um schöpferisch d. h. genial zu sein, denn jenes ist die erste unzubestreitende Folge der Genialität, schafft sie aus sich keine eigenthümliche Kunst- und Lebensanschauung. Daher wiederholen wir: Jenny Lind giebt in ihren Rollen ihr Leben; ihr Leben ist angestrahlt von einer geistigen Reine und Kindlichkeit, und darum sind ihre in diesem Sinne gegebene Leistungen unübertrefflich. Wir haben in dem Lichtkreis der jungen Schwedin niemals jenes allbekannte Publicum junger verzückter Fante oder anmassender Diplomaten wahrgenommen, aber jedes vom Leben temperirte Gemüth, jedes von ursprünglicher Reinheit beseelte, jedes empfindende Herz hat in den Tönen und in der Erscheinung der Jenny Lind seinen reinen Altar für die heilige Opferung gefunden. Ihr Leben spricht Sitte und Reinheit aus, und in ihrer Nähe, auf der Theaterwelt wie im Salon, mussten sich die Gestalten ihr entweder anpassen (auf dem Ersteren hat sie Unglaubliches gewirkt und den leider alten Krebsschaden des Berufes ans Licht und zwar in das Licht ihrer Reinheit gebracht) oder ihr gänzlich weichen. Jenny Lind, behaupten wir, ist kein genialer Mensch, weder trägt sie in ihrer Seele nur einen leisen Funken unserer Zeit, noch ist sie eben so wenig eine Künstlerin, und dazu eine geniale Künstlerin. Die von ihr gesungenen Kinderlieder oder die herzzerschmelzenden Melodien schwedischer Volksthümlichkeit geben uns von der lieblichen Erscheinung Alles, was ihre Eigenthümlichkeit uns geben kann. In der Reinheit liegt die Hoheit und die Würde, darum würden wir sie auch hierin nie übertroffen sehn; aber fordern wir nie von ihr eine Desdemona, die in Leidenschaft und Liebe glüht, nie eine in tiefe Liebeskünste versenkte Armide: über ihre Natur und nur über diese kann sie gebieten.

Noch ein Wort weiter über die von der jungen Schwedin ausgeführten Rollen. So tritt uns unter anderen die Vielka in dem Feldlager in ganz anderer Eigenthümlichkeit aus der Schöpfung des Dichters wie des Componisten entgegen, als sie von Jenny Lind uns vorgeführt wurde. Nichts darf jene Erscheinung gemein haben mit der verklärten Reinheit des Auftretens der Jenny Lind in ihrer Zigeunertracht, mit jener Vielka, die dem wilden Stamme entsprossen, jetzt durch ihre eigentliche Ursprünglichkeit ihre Umgebung besiegen muss. Mit der angelegten Kleidung, mit der ersten Handhabung des ihr wohlbekannten Instrumentes muss der Geist ihres Volkes sie überkommen, glühend, mystisch, auch melancholisch, und alle Regungen von temperirter Kühnheit müssen sie umfliegen. Sie muss aufblühen in dieser Ursprünglichkeit und Keckheit und eine interessante Schärfe muss sie zur unbezwinglichen Erscheinung werden lassen; nicht unter die Lampen muss sie treten, nicht mit sittsamem Schritt und zierlicher phlegmatischer Fingerbewegung das Tamburin führen, sondern unter ihr Volk, ihren Stamm sich werfen und durch die aus scheinbarer List angenommene Verkleidung in ihre ursprüngliche Sphäre hineingerissen werden. Doch was sagen wir eben? Noch einmal umfluthet uns der dröhnende Beifall des ganzen Publicums, und noch einmal möchten wir fast dagegen verstummen, wenn nicht ein unwiderstehliches Gefühl unsere Ansicht in der Stille zu Papiere reifen liesse. Wir haben ohnlängst von einer grossen genialen Künstlerin den Ausspruch gehört: „Nichts sei der Kunst gefährlicher als — die Gewohnheit.“ Wie es kommt, dass er uns hier einfällt, überlassen wir dem Leser zu verfolgen, und sagen nur noch: Man erträgt das Hässliche, Unleidliche, und an Beides ist die Gewohnheit schuld, wie natürlich, dass man sich, ohne nach dem Wie und Wo zu forschen, an's Liebliche und Reine all' zu leicht gewöhnt! — So gehen wir weiter an die Norma, und bleiben wieder wie in einer heimlichen Fussfalle hängen, denn auch hier vermissen wir die naturgemässe Auffassung der Rolle. Durchaus anders betrachten wir die Norma und die Iphigenia, jene die Priesterin eines gallischen Volkes, diese eine griechische Priesterin. Jene aus einem rohen Religionsbedürfniss des Volkes hervorgegangen, diese aus der Bildung des Volkes, und obgleich beiden Priesterinnen barbarische Handlungen in ihrem Amte vorliegen, so stehen die Motive Beider sehr weit auseinander, wie man es leicht begreift aus ihrer Zeit und deren Kultur. Die gallische Priesterin, ohne unweiblich, anstössig zu sein, muss als aus ihrem eigenthümlichen Boden entsprungen, wild, kühn, despotisch sein; als Norma muss ihr noch die ganze Eigenthümlichkeit eines ausserordentlich grossartigen, festen und leidenschaftlichen Characters beigelegt werden; die Tiefe der Empfindungen dieses Characters darf dem Beschauer nicht in zärtlichen plastischen Ergiessungen vor die Sinne treten, sondern diese können nur in ganz das Innere durchwühlenden Situationen, wie Sturmglocken nur in grossen Nöthen gezogen werden, sich kund geben. Die Norma darf weder die antike plastische Haltung, noch die gewöhnliche Leidenschaft zur Schau tragen, sie ist Mensch, edler aber roher Mensch zugleich. So dünkt uns, war die Auffassung der Jenny Lind in keiner Weise, wohl aber war Jenny Lind eine Priesterin. Nie hat, so weit wir unsern Blick entweder durch Hören-Sagen oder durch Selbsterfahren zurückwenden, uns sich die ursprüngliche, von keiner Beimischung irgend einer anderen Empfindung getragene, die ursprüngliche Reinheit und aus ihr die Holdseligkeit so dargestellt, wie in Jenny Lind. In ihr erblickten wir weder die Lieblichkeit, die aus der Koketterie hervorgeht, die ihre ganze Schule durch ein

kaltes spitzfindiges Studium gehen lässt, noch das süssliche Buhlen um die Gunst des Publicums. Wenn Jenny Lind bei ihren schwedischen Liedern in die Menge blickte, so war sie wahrhaft die verwirklichte Erscheinung der Reinheit, der Unschuld. Jeder fühlte das Wohlthuende der Menschlichkeit, wie es in ihren Zügen ruhend, zu einem jeden Einzelnen sich gleichmässig wandte. In die Menge auch wirkte sie mit dieser Reinheit, und es ist nicht unwesentlich, wenn ich auch hier wieder einen Ausspruch aus der Menge auf's Papier ziehe, der dahin ging, dass Jenny Lind uns das einzig Unberührte gegeben habe, und dass dies als eine unwiderstehliche Weihe unsere Herzen selbst zum Reinen weihen müsse. Wenn der Ausspruch auch nur bedingungsweise und nur auf die junge Schwedin zurückgeht, so trifft er wahrhaft den ihr innewohnenden Typus. Für die Kunst haben wir an Jenny Lind eben auch nur bedingsweise und in soweit eine gewisse Ausbeute, weil, wie oben gesagt, die Kunst nur die Wiederspiegelung des ganzen Lebens ist; sie giebt uns einen beschränkten aber schönen Theil dieses idealen Lebens, und erkennen wir es immer, und in diesem Augenblick durch die lebhafte Vergegenwärtigung ihrer Erscheinung, wahrhaft bewegt an.

Eine geniale Künstlerin fordert alle Kräfte des Lebens zur Wirkung in sich auf, wie der Diamant, der seine gehärteten Flächen jedem Strahle des göttlichen Lichtes zur prismatischen Wirkung hingiebt. Die geniale Künstlerin kann demnach Alles, Mann, Weib, Engel und Teufel sein, und das Alles noch aus ihrer genialen Schöpfer-Seele neu, frappant, aber immer wahr uns vor Augen führen. Wir greifen, indem wir dies aussprechen, nicht in die leere Luft und wärmen unsere darbende Seele an gemalten Feuern, unseren Blicken schwebt in festen verwirklichten Umrissen das Ideal einer Kunsterscheinung vor. Eine geniale Künstlerin muss nicht allein ein gebildeter Mensch und von geistiger Bedeutung sein, sie muss alle Situationen gelebt haben, wenigstens sie immer leben können, sie muss Weib, Geliebte, Mutter und — Künstlerin in sich aufgehen lassen, als Wunderblüthe in entsprechender Wahrheit.

Schliessen wir damit ab und möge das Bedürfniss, sich hierüber auszusprechen, zu den reichen und grossen Productionen der Zeit ein kleines Senfkorn geliefert haben, das unter dem tosenden Jubel für beliebte Künstlererscheinungen die liebe Gewohnheit etwas zum Wachen bringe.

B......r.

Recensionen.

C. George Lickl, Imitation original des Chansons des Gondoliers vénétiens pour le Piano à 4 mains oev. 74. Vienne chez Veuve Haslinger et Fils.

Es ist immer ein Verdienst, Volksmelodien zu sammeln und herauszugeben; auch haben wir gegen eine kunstgemässe Bearbeitung derselben nichts einzuwenden, wenn ihr Character entschieden heraustritt und nicht verwischt wird. Die vorliegende Bearbeitung venetianischer Gondellieder hat die Form von Rondino's und die Melodien sind darin festgehalten, so dass man nicht einmal klar erkennen kann, was der Bearbeiter hinzugethan. Für ein Arrangement zu vier Händen sind die Melodien im Ganzen aber zu einfach, und würden wir es lieber gesehen haben, wenn der Bearbeiter sie zu zwei Händen arrangirt hätte. Im Allgemeinen ist die Bearbeitung natürlich, an manchen Stellen jedoch, wie uns scheint, mit zu vielen dissonirenden Harmonien gewürzt.

Dr. L.

Th. Oesten, Fantaisie brillante pour le Pfte. sur de thêmes de l'Opéra Lucretia Borgia de Donizetti. op. 11.

— — sur des thêmes favoris de l'Opéra: Le siége de Corinthe de Rossini. op. 21.

— — sur de thèmes de l'Opéra: Der Freischütz, de Weber. op. 23. Berlin, sämmtlich bei Challier et Comp.

Wohl Mancher, der nach des Tages „Last und Hitze" seine Erholung auf dem Fittig der Töne, auf dem Flügel sucht, müsste, weil er dieser ungeheuren Technik nicht Herr werden kann, welche ihm die meisten neuen Werke aufbürden und namentlich im Besitz etwas steifer Hände, gänzlich entsagen, wenn nicht auch für ihn gesorgt würde. Herr Oesten gehört nun eben zu denjenigen Componisten, die für dieses Fach sorgen und die Verleger fehlen nicht, welche „mit allen in dieses Fach einschlagenden Artikeln" dienen. Bildende Zwecke — d. h. pädagogische — erfüllen diese Fantasieen aber nicht. Wenigstens möchte ich gewissenhaften Lehrern die Gefahr nicht verhehlen, dass, wenn sie diese Wahl treffen, der Schüler in der linken Hand namentlich leicht verwahrlosen könne, weil sie sich mit zu ängstlicher Scheu vor dem einigermaassen Schwierigen, alles Durchgeführten als der Imitationen, Passagen und Melismen enthält — allzu bereitwillig und ängstlich dem Dilettantismus nachgehend. Dagegen erfüllen diese Fantasieen für den eben characterisirten Spieler unterhaltende Zwecke vollkommen, um so mehr, da die in ihnen aufgebotenen weniger technischen Mittel Klangfülle genug erzeugen. Der Dilettant hört sich gar zu sehr selber gern und will noch lieber gehört werden und somit ist, was ihm die Hauptsache, erreicht. Dazu die Erinnerung an die lieben Opernmotive, die ganz glücklich gewählt und geschickt aneinandergereiht sind — Alles geeignet — pour les Amateurs. Nun — sie werden nicht fehlen! Es giebt ja überhaupt mehr Anfänger, als Vollendete. Leider haben die beliebten und bekannten Melodieen aus dem Freischütz (wahrscheinlich aus Furcht des Vorwurfs wegen Nachdrucks und der damit verbundenen Strafen) solche Aenderungen und solches Beiwerk erhalten, dass sie, so zu sagen, fast ganz entwebert sind. Das sind nur Anklänge an Weber!

Fl. Geyer.

Adolph Trube, acht Impromptus über Motive aus Allessandro Stradella von F. v. Flotow für das Pianoforte. Op. 15 No. 1—3. Verlag von Häcker in Chemnitz.

Die drei ersten Nummern dieser Impromptus nehmen zur Grundlage recht ansprechende Themen aus Stradella. Wir haben uns schon früher über die Bearbeitungen von Opernmotiven näher ausgesprochen. Sie sind, wenn die Durchführung kunstgemäss ist, von didactischem Werthe und können für den Unterricht benutzt werden. Der Bearbeiter hat die Form des Rondo's festgehalten, was wohl angehen konnte, da er nicht im Character verschiedene Themen untereinanderwarf. Dabei hielt er sich, so weit es möglich war, an den gegenwärtigen Standpunkt der Technik. Er wählt nicht zu schwierige Tonarten (*B-dur*, *Es-dur* und *F-dur* mit *F-moll*). Für mittlere Spieler ganz anwendbar. Auf Originalität darf natürlich der Componist keine Ansprüche machen. Wir sind zufrieden, wenn die Form möglichst beobachtet worden ist.

Dr. L.

W. V. Wallace, Chant d'Amour, Romance pour le Piano. op. 26. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Eine Salon-Composition von elegischem Character, mit harmonischem Beiwerk, das indess nicht auf einer einzigen Figur beruht, sondern in drei verschiedenen Wendungen die Melodie durchzieht. Es spricht sich darnach eine gewisse Mannigfaltigkeit in diesem Theile der Arbeit aus. Die

Ausführung ist nicht ganz leicht. Gelingt sie dem Spieler, so wird er im Salon ganz angenehme Effecte erzielen.

Dr. L.

Wilhelm Taubert, Klänge aus der Kindheit, 12 Lieder von Arndt, Güll, Wackernagel, Löwenstein u. A. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, der Frau Therese Devrient zugeeignet. II. Heft. op. 68. Berlin, bei Trautwein (Guttentag).

Ein Liederheft, an dem man einmal wieder seine Freude hat. Schon das erste Heft von Taubert's Kinderliedern erregte allgemeine Theilnahme, das vorliegende enthält nicht minder schöne Gaben. Des Componisten Lieder, die wir zu dem Besten dieser Musikgattung zählen, haben uns stets gefesselt durch natürliche, wahre Auffassung des Textes wie durch die treffliche musikalische Behandlung. Was unsern meisten Liedercomponisten fehlt, die Naivität der Phantasie, besitzt Taubert in hohem Maasse. Sie ist und bleibt die primitive Schöpferkraft überhaupt, ganz besonders aber in der Bearbeitung des Liedes. Wer die Fähigkeit eines musikalisch-naiven Ausdrucks verloren hat, darf nimmermehr auf den Beifall eines reinen, nicht durch krankhafte Geschmacksrichtung verbildeten Gemüthes rechnen.

No. 1. „Der kleine Jacob." Ganz vortrefflich. Man möchte das Lied immer von Neuem singen. Der kleine Jacob ist von den Unterirdischen gefangen, so meinen es die kleinen Bauerjungen, die ihn suchen gehen. In dem Liede liegt eine ursprüngliche, naturwüchsige Elegie. Die Kleinen sind gar zu unglücklich über den verlornen Jacob. Und wie einfach und wahrhaft effectvoll hat das Taubert ausgedrückt! Die elegische Stimmung ist so fesselnd, dass der Sänger sich immer mehr in sie vertieft; deshalb der Schluss auf der Dominante — Nr. 2. ein Schlaflied. Wir können ihm keine bessere Empfehlung geben, als wenn wir sagen, dass jedes Kind damit in den Schlaf zu bringen ist. No. 3. „Vom Bauern und den Tauben", naiv-lustig. Die Kinder spotten des Bauern, der seine Tauben einfangen möchte, und nicht bedenkt, dass die Tauben Flügel haben. Wer da lernen will, wie man sinnig componirt, der sehe Syst. 2 die Figur mit der Clavierbegleitung zu dem Worte „fangen" und noch so manche Kleinigkeiten, die für uns aber einen nicht hoch genug anzuschlagenden Werth haben z. B. im Schluss die Anwendung der Septime in der Melodie, wo unter Hunderten vielleicht Neun und Neunzig die Octave gewählt haben würden. In No. 4. bittet sich ein armes Spätzlein von kleinen Mädchen Kaffee und Zucker zum Frühstück. Ueberaus naiv in der Melodie, einfach in der Arbeit. Unter den übrigen Liedern heben wir ganz besonders das „Maienkäferlein, Trommellied und Butzemann, die Geschichte vom dummen Hänschen und das schwer auszuführende Duett hervor. Es sind wahre Liederperlen. Die übrigen schmiegen sich recht geschickt dem Text an, haben aber nicht ein so characteristisches Gepräge. So viel können wir aber mit Bestimmtheit sagen, dass von den zwölf Liedern, neun auf das Prädikat „Ausgezeichnet" Anspruch machen dürfen.

Dr. *L.*

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1) Der Fichtenbaum am Nordpol. 2) Du Engel gute Nacht. 3) Das Verständniss. 4) Canzonetta veneziana, Che pensava allor? Berlin, bei C. Paez.

Der Componist dieser Gesänge hat statt seines Namens eine Hieroglyphe auf das Titelblatt gesetzt, die mit einem arabischen, chinesichen oder chaldäischen Buchstaben Aehnlichkeit hat. Wer dahinter verborgen stecke, können wir nicht angeben. Der Fichtenbaum, schon mehrfach in Musik gesetzt, erscheint hier so übel nicht. Wenigstens hat sich der Componist bemüht, den durch geistreiche lyrische Kürze ausgezeichneten Wechsel der dichterischen Anschauung wiederzugeben. Nur fasst er den Traum *dolce*, statt ihn in ein mystisches Dunkel zu hüllen. Die letzte Strophe ist am besten gelungen, namentlich erscheint der Schluss von musikalischer Wirkung. No. 2 ist recht hübsch gedacht und bei leichter Ausführbarkeit für die Stimme dankenswerth. Ebenso singt sich No. 3 ganz angenehm, ohne neu zu sein. Auch die venetianische Canzonetta ist leicht ausführbar. Alle vier Lieder sind von einer weichen und zarten Färbung und es scheint, als ob der Componist nicht ohne Talent für die Liedform sei. Nur möge er sich vor einer zu grossen Monotonie in der Begleitung hüten. In allen Liedern kommen folgende Wendungen vor, die sich nicht blos durch die Brechung der Accorde, sondern auch durch das Uebergreifen der linken Hand in das System der rechten wenig unterscheiden:



Dr. L.

Berlin.

Königliche Oper.

Unsere bisher so glücklich situirte Oper beginnt im Repertoir einige Störungen zu erfahren. Herr Tichatschek hat seinen Gastrollen-Cyclus beendet, und die heroischen Opern, Robert und die Hugenotten üben natürlich nicht mehr die frühere Anziehungskraft auf das Publicum. Nun ist zwar Herr Kraus, den man auf ein Jahr engagirt hat, von seinem Gastrollenspiel aus Stuttgardt eingetroffen; es soll die Jüdin gegeben werden, in der Herr Kraus als Eleazar sich allgemeinen Beifall erworben, da wird Frl. Tuczeck krank und eine Veränderung des Repertoirs nothwendig: Die Hugenotten ohne den zweiten Act am Osterfeste. Schon neulich hörte man Robert ohne den zweiten Act. Diesmal liess es sich nun freilich nicht einrichten, dass unser grosser Gast ebenfalls beide Rollen übernahm. Frl. Schneider gab

im dritten Act die Königin. Da sie nur Weniges mitzutheilen hat, im Uebrigen aber zu Rosse figurirt, liess sich die Sache schon einrichten, obwohl auch die Behandlung des Rosses eine Kunstfertigkeit erheischt. Pauline Viardot als Valentine unvergleichlich. Herr Mantius als Raoul sehr schätzenswerth. Im Uebrigen keine Veränderungen. d. R.

Italienische Oper.

Hier verändert sich das Repertoir so wenig, dass wir die obige Rubrik aus unserm Blatte eigentlich streichen könnten. Linda, Barbier, Don-Pasquale bilden das immer wiederkehrende Trifolium. Das wird nun entblättert durch den Abgang des Signor Galli, der in der Linda am 31sten März zum letzten Male nicht ohne Beifall auftrat. Wir hören also künftig d. h. bis gegen Ende April nur ernste Opern; denn es ist kein Buffo vorhanden. Doch noch eins. Herr Concertmeister Leon de Saint Lubin, das bedeutendste Mitglied des Orchesters ist an dem oben genannten Tage von der Königstädtischen Bühne abgetreten. Er hat 17 volle Jahre an jenem Institute mit Erfolg gewirkt, dessen höchste Höhe unter der Sonntag u. s. w. mit erlebt und seine tiefste Tiefe unter?? Man erzählt sich allerlei Fabeln über die von der Direction ausgegangene Kündigung des Herrn Leon de Saint Lubin. Man sagt, die Etiquette gegen den regierenden weiblichen Hof sei von Herrn Lubin verletzt worden und Aehnliches. Das ist schnöde Verläumdung. Vielmehr beruht der Sturz des musikalischen Premier-Ministers wie das immer der Fall ist, z. B. in England oder Frankreich, lediglich in der Veränderung des Systems. Wer kennt nicht das Sparungssystem. Es wird an der Königstädtischen Bühne mit einer grossartigen Consequenz gehandhabt, dadurch, dass die zweite Geige den Platz der ersten einnimmt u. s. w. ist der unterste Posten und nicht der oberste zu besetzen. Ein sehr einfaches Exempel. d. R.

Concerte.

Geistliche Musik.

Die alljährlich in der Charwoche wiederkehrenden Aufführungen des Graunschen „Tod Jesu" von Seiten der Schneiderschen Gesang-Institute und der Sing-Akademie, tragen ein so stereotypes Gepräge, dass sie keiner detaillirten Besprechung bedürfen. Die am Mittwoch in der Garnisonkirche stattgefundene Aufführung erhielt indessen diesmal einen besonderen Reiz durch die Mitwirkung der Mad. Viardot, welche die Ausführung der berühmten Bravour-Arie: „Singt dem göttlichen Propheten" übernommen hatte. Die geniale und vielseitige Künstlerin sang das Musikstück mit jener Vollendung, welche alle ihre Leistungen charakterisirt. Schon das vorangehende Recitativ trug sie hinreissend schön vor. Das Höchste lieferte sie jedoch in der Arie selbst. Glanzvoll in der Ausführung der Passagen und Triller, feurig und schwungvoll, fast dramatisch gesteigert im Ausdruck, dennoch eine religiöse Weihe bewahrend, rief der meisterhafte Vortrag der Musikstücke einen tief nachhaltigen Eindruck hervor. Im übrigen bot die Aufführung in Betreff der Herren Mantius und Zschiesche ebenfalls Anerkennungswerthes. Weniger künstlerische Vertretung hatten die Sopran-Soli in den Damen Zschiesche gefunden, obwohl auch sie, ihren Kräften nach, Ehrenwerthes leisteten. —

Die Aufführung desselben Werkes in der Sing-Akademie am Charfreitage betreffend, so darf auch diese als eine wohlgelungene bezeichnet werden. Die Solopartien waren in den Händen der Herren Mantius und Bötticher, der Dlle. Tuczek Frl. Behrend, Frl. Ziesche und Mad. Meckendon.

Eine dritte am grünen Donnerstag in der Klosterkirche stattgehabte geistliche Musik-Aufführung, ging von dem (von Braune gestifteten) Musikvereine Cäcilia aus. — Abgesehen von der Wahl der ausgeführten Werke, die wir nicht gut heissen können, in sofern „der Versöhnungs-Tod" von Haydn kein Originalwerk, sondern ein Arrangement für Orchester, Solo- und Chorgesang aus Haydnschen Symphonien ist und das Oratorium „Christus am Oelberge" von Beethoven durch profane Haltung nicht geeignet scheint, die Zuhörer in eine dem heiligen Zweck entsprechende Stimmung zu versetzen, verdient auch diese Aufführung hinsichtlich der Ausführung, erwägt man die zu Gebote stehenden Mittel, in vielen Beziehungen Anerkennung. *J. W.*

Es ist eine alte Sitte, dass am heiligen Abend des Osterfestes von dem vollständigen Königl. Opernpersonale im Opernhause geistliche Musik, und zwar feststehend Mozart's Requiem zur Aufführung kommt. Gewöhnlich ist diese kirchliche oder doch geistliche Feier an profaner Stätte nicht sehr besucht. Unsere Leser merken, dass wir uns in das Gewand sittiger Kirchlichkeit hüllen, indem wir das Opernhaus eine profane Stätte nennen. Dem sei wie ihm wolle: die Kirchenmusik verlangt ganz eigenthümliche, von der dramatischen Musik abweichende Exercitien. Die discrete, wenn auch wirkungsvolle Instrumentation Mozartscher Musik lässt die Schwächen des Opernchors, wo sie vorhanden sind, nur zu deutlich hervortreten. Namentlich enthält der weibliche Theil des Opernchors viele alte, ausgesungene Stimmen, und es ist bedauerlich zu hören, mit welcher Kraftanstrengung er sich in den obern Tonlagen bewegt. Ihren natürlichen und erklärbaren Grund hat diese Erscheinung in den neuern Opern, welche bekanntlich für den Männerchor ungleich mehr thun, als für den weiblichen. Jener steht daher mit seiner durchgreifenden Kraft in keinem richtigen Verhältniss zu diesem. So viel im Allgemeinen über die Ausführung. Dass in der Auffassung des Einzelnen Manches anders zu wünschen gewesen wäre, findet in dem Gesagten ebenfalls seine Erklärung; die gewaltig erschütternden Momente, das innere Wesen religiös-musikalischer Empfindung, wie es Mozart mit grossartiger Conception dargestellt hat, wollen mit der grössten Präcision ausgeführt sein. Dem Mozartschen Requiem ging der 90ste Psalm von Kelz voran, einem Mitgliede der Königl. Kapelle. Hr. Kelz bewegt sich mit vielem Geschick in den ernstern Formen der Kirchenmusik und kann überhaupt auf das Prädikat eines gründlich, vielleicht etwas zu einseitig gebildeten Musikers Anspruch machen. Sein Psalm ist eine schätzenswerthe Arbeit, ohne gerade bedeutende Vorzüge zu haben. Der Chor wechselte mit einem Quartett, ebenso wie im Requiem. Ausgeführt wurde das Quartett von Frl. Tuczek, Frl. Aug. Löwe, die wir auf den Brettern zu sehen uns wunderten und deren Stelle glücklicher durch Frl. Brexendorf besetzt worden wäre, von den Herren Mantius und Bötticher. *Dr. L.*

Correspondenz.

Frankfurt a. M., den 28. März.

Sie erhalten hier den ersten Bericht aus unserer Stadt am Mainesstrande, welch' letztere Benennung namentlich in neuerer Zeit von manchen Dichtern gar sehr beliebt und von den Frankfurtern wohlthuend vernommen wird. Wir haben Vieles nachzuholen, um mit den Berichterstattern anderer Städte gleichen Schritt zu halten, und werden darum diesmal so Manches, was eine ausführliche Besprechung nicht nur zulässt, sondern sogar nöthig macht, nur im Allgemeinen berühren. Beginnen wir zuerst mit der Oper. Guhr ist Dirigent derselben und zugleich Mitglied der dreiköpfigen Direction unseres Theaters. Ob dies gut ist? Man hat hierüber schon viel pro et contra gesprochen und geschrieben und nicht mit Unrecht behauptet, das das Materielle,

das künstlerische Treiben und Streben beeinträchtige. Belege dafür geben die Engagements der Sänger und Sängerinnen; man greift gar leicht nicht immer nach dem Besten, wohl aber nach dem **Wohlfeilsten** (ein hier sehr beliebter Ausdruck). Im weitern Verlaufe unserer Berichte werden wir auf die einzelnen Mitglieder unserer Oper zurückkommen und dann Gelegenheit finden, uns ausführlicher über deren Leistungen auszusprechen. Vorläufig sei hier nur bemerkt, dass uns eine Prima Donna und ein tüchtiger erster Bariton fehlen. Es entgeht uns dadurch der Genuss so mancher guten Oper, und unser Repertoir leidet darum nicht selten an einer gewissen Einförmigkeit. Die vermittelnde, oder im Dienst stehende Kritik (es kommt dies hier wohl auf eins und dasselbe heraus) will uns glauben machen, dass es anderwärts auch nicht besser sei, als bei uns; indess hatten wir dennoch Gelegenheit, durch gastirende Sänger und Sängerinnen uns vom Gegentheil zu überzeugen, und nicht immer waren solche, die wir gerne die unsrigen genannt, Sterne erster Grösse, auf die sich für unsere Theaterverhältnisse die bekannte Fabel des Fuchses mit den Trauben anwenden liesse. Leider ist es wahr, dass wir in unserem lieben Deutschland der ausgezeichneten Gesangstalente nur wenige haben. Stimmen sind vorhanden, allein die guten Bildungs-Anstalten zur Behandlung des rohen edlen Metalls haben wir gleich andern Ländern nicht, wenigstens nicht so renomirte, und was bei unserer deutschen Affen-Manie für Fremdartiges nicht vom Auslande kommt, hat weder Ansehen noch Gewicht. Ist dann endlich noch ein anderer Grund der Berücksichtigung für oben angeregten Mangel an guten deutschen Sängern hier geltend zu machen, so ist es gewiss der des pecuniären Unvermögens zur künstlerischen Ausbildung. Und so kommt es denn, dass Studenten die Universität, Commis den Ladentisch verlassen, um gleich dem Vogel an der Orgel einige Parthien am Claviere einzupauken, mit dem ersten besten Schauspieler ein wenig Comödie spielen und dann — nicht immer die Kunst, wohl aber deren goldene Früchte vor Augen — in einer oft bedauernswerthen Weise auf den Brettern erscheinen. Beispiele der Art sind gewiss jedem der geehrten Leser dieses Blattes hinlänglich bekannt und glauben wir darum diesen Gegenstand hier nicht weiter verfolgen zu müssen. Kehren wir von dieser allgemeinen Betrachtung über Gesang und Sänger zu unserer Oper zurück, so möchte es wohl am Orte sein, zu bemerken, dass die bekannte Concertsängerin Mad. **Reiter-Billstein** sich in letzterer Zeit der Bühne zugewandt und hier bereits zweimal, nämlich in den Opern: der Freischütz und Robert der Teufel, aufgetreten. Genannte Sängerin war uns schon von früherer Zeit vortheilhaft bekannt. Dass sie mit ihrem Talent auf der Bühne ihr Heil versucht, ist ein arger Missgriff. Sie hat eine ausgezeichnete Gesangsmanier. Sie ist eine **verständige** Sängerin, lässt aber kalt. Zu hoch in den Jahren, zu schwach in ihren Stimmmitteln, kaum einen Funken dramatischen Talents, welches Prognosticon lässt sich da voraussehn? Wird Mad. **Reiter-Billstein** dessen nicht bald inne und so zur bessern Einsicht, nämlich zum Rückmarsch von der Bühne angetrieben, so ergeht es ihr wie vielen Anderen, sie untergräbt ihren Ruf. Als Neuigkeit für unsere Messe steht uns dieser Tage die Aufführung der Esser'schen Oper: die beiden Prinzen bevor. Näheres darüber in unserem zweiten Berichte.

Unser Museum, welches für diesen Winter bereits geschlossen, soll, wie man sagt, neu organisirt werden. Wer auf diesen klugen Einfall gekommen, huldigt wahrlich dem Schlendrian nicht.

Ausserdem hatten wir bei der grossen Masse von Concerten auch noch regelmässig fortlaufende Quartettunterhaltungen unter Leitung unsers ersten Sologeigers **Heinrich Wolf** und der Herren Geisler, Stosch und Elsner jun., so wie die Soirées musicales von Eduard Rosenhain, Bruder des bekannten Clavierspielers und Componisten Jacob R. welcher sich dermalen in Paris aufhält. In Bezug auf erstern müssen wir im Allgemeinen unsre Zufriedenheit aussprechen. **Wolf** ist als ausgezeichneter Violinist hinlänglich bekannt. Obgleich sein Ton nicht gross erscheint, so wird man dennoch durch dessen unübertreffbare Reinheit (eine nicht häufig zu findende Eigenschaft) hinlänglich entschädigt, dabei giebt es für ihn kaum eine Schwierigkeit, und sein Spiel hat namentlich in letzterer Zeit mehr an seelenvollem Ausdrucke, — was freilich die Hauptsache alles künstlerischen Wirkens ist und bleibt, — bedeutend gewonnen. Auch wurden wir im Verlaufe dieses Winters mit neuen Compositionen des genannten Virtuosen bekannt. Ins Einzelne hier eingehen zu wollen, würde uns zu weit führen, und wir bemerken nur, dass dessen neuestes Werk, ein Streichquartett in *E-moll*, mit recht vieler Sachkenntniss geschrieben. Den leicht dahin fliessenden Compositionen der Art, wenn sie auch nicht tief und originell sind, folgt man doch immer lieber, als den gelehrt sein sollenden, nichts desto weniger oft geschraubten und darum so unerquicklichen musikalischen Erzeugnissen. Wir wiederholen hier nochmals, dass die Leistungen der obengenannten Herren allgemeine Zufriedenheit erweckten. Nicht ist es leicht, ein gutes Quartett zu Stande zu bringen. In technischer Hinsicht tritt hier — selbst beim reinsten Spiele — Schule, Manier etc. oftmals der nöthigen Einheit störend entgegen; nicht einmal zu gedenken der Individualität des Einzelnen, der eigenthümlichen Auffassungsweise der, in ihrem Schaffen so ganz verschiedenen Meister, die in ihren Werken erkannt, und so wiedergegeben werden sollen. Die möglichste Vollendung eines Streichquartetts kann gewiss nur durch ein stetes Zusammenleben und Wirken, wie das der Gebrüder Müller in Braunschweig, erzielt werden.

Fassen wir die, oben angeführten Soirées musicales von E. Rosenhain im Allgemeinen auf, so müssen wir das Streben dieses Pianisten achten, der uns die Meisterwerke eines Beethoven, Mozart, Hummel etc. vorzuführen, den besten Willen zeigte, und dadurch für sich selber Zeugniss ablegte, dass er, nicht gleich so vielen andern Clavierspielern, nur einzig und allein der modernen, sehr verflachten Richtung huldigt.

Zum Schlusse unsers Berichts sei uns noch vergönnt, einer Ouverture von Rietz — zu Hero und Leander zu erwähnen. Es zeigt uns derselbe, den wir durch genanntes Werk hier zum erstenmale als Instrumentalcomponisten kennen lernen, — den tüchtigen Musiker. Gut instrumentirt, fein und recht vorsichtig gearbeitet — konnte genannte Ouverture sich dennoch keines sonderlichen Beifalls erfreuen, denn es fehlt ihr das, aus dem Innersten entsprungene Feuer und Leben, das allein zu erwärmen, zu begeistern vermag, und den berufenen Kunstjünger bekundet. Die Introduction ist vielversprechend, doch währt es hier, wie in den beiden Sätzen des Allegro lange, bis die Pointe erreicht wird. Ein Figurenspiel, wie wir dies häufig bei Mendelssohn finden, und hier auch sehr an letzteren erinnert, giebt dem Werke eine langweilende Ausdehnung, die ermüdet, sich selber vernichtet, und darum namentlich bei der Masse spurlos verschwindet. Einige Novitäten stehen in Aussicht, ein Näheres hierüber in unserm nächsten Bericht. *N.*

Breslau, den 16. März.

Der **Künstlerverein** hielt, wie schon gemeldet wurde, am 4. d. M. seine sechste und letzte Versammlung dieses Winters. Ausser der Ouverture zu Leonore (in *C*) und der fünften Symphonie von Beethoven kam noch J. S. Bach's Concert für drei Claviere (*D-moll*) zur Aufführung. Die Clavierparthien hatten die Hrn. Ober-Org. **E. Köhler**, **M. D. Hesse** und der Pianist **C. Schnabel**; diese drei Herren sind überhaupt seit mehreren Jahren die Repräsentanten der Pianistenkräfte des Vereins. Wir hal-

ten dafür, dass diese Composition bei den bei Musikfesten*) in der Regel veranstelteten Orgelconcerten eine vortreffliche Füllnummer abgeben dürfte, wenn man sonst den häufigen Klagen, dass man mächtigen Orgelklängen nicht zwei Stunden lang ungetheilte Aufmerksamkeit schenken könne, einigermassen ein Ziel setzen wollte.

Dem akademischen Musikverein ist es endlich wieder einmal gelungen, ein grösseres Tonwerk, und zwar Haydn's Jahreszeiten, ganz aufzuführen (den 11. d. M.). Freilich gewährt die, wenn auch glücklich vorübergegangene Darstellung dieses Tonwerkes noch keinen absolut untrüglichen Massstab für den jetzigen Standpunkt des Vereins, da dieser nur über Männerstimmen gebietend, ausser dem Orchester die Hauptsopranparthie (Hanna, Frl. Marie Höckar) und Haupttenorparthie (Lucas, Hr. Lehrer Lutzner) wie das gesammte Chorpersonal für Sopran und Alt anderweitig requiriren musste. Nichtsdestoweniger gab die zum Benefiz des zeitigen Dirigenten Cand. jur. Hrn. G. Sohierey veranstaltete Aufführung unzweideutige Beweise, dass der Verein, namentlich im verflossenen Winter, bedeutend gewonnen hat. Unter den eigentlichen Vereinsmitgliedern nahm in diesem Semester der Stud. jur. Hr. Gross als Basssänger einen sehr ehrenwerthen Platz ein. Wir hoffen, dass er sich in der einflussreichen musikalischen Umgebung des Universitäts-Musik-Directors Hrn. Mosewius zu einem recht bedeutenden Concertsänger emporschwingen werde. Dem Vernehmen nach will der Curator des Vereins, der Geh. Justizrath Prof. Dr. Abegg für die Folge, des Kostenpunktes halber, das Orchester bisweilen durch den Flügel ersetzt wissen.

Von den Montags-Concerten der Deutsch'schen Concertgesellschaft, welche bekanntlich vor Kurzem ihr fünfzigjähriges Bestehen gefeiert hat, findet heut das 12te und letzte statt. Diese Concerte stehen unter A. Schnabel's Direction. Die Gesellschaft soll neulich grosse Lust gezeigt haben, sich aufzulösen. Sollte es wirklich wahr sein, dass sie sich hierzu namentlich durch das ewige „Symphoniegeklimper" veranlasst gefühlt hätte? In jedem dieser Concerte kommt nämlich eine Symphonie vor.

Der Cyclus der zwölf Sonntags-Concerte unter Ed. Raymond's Direction ist bereits beendet. Wir können Hrn. Ed. R. von dem Vorwurfe, dass er seine Compositionen in diesen Concerten nur gar zu gern aufführe, nicht ganz freisprechen. Man muss indessen einem Kapellmeister, der zugleich Componist ist, hierin einige Nachsicht nicht versagen. In diesen Concerten wird neben der Instrumental- und Vocalmusik auch der Declamation Raum gegeben. Von Ed. R. Werken kamen unter Andern zur Aufführung drei Melodramen: der Meister, der Sturm und Rübezahls Braut, sämmtlich ged. vom Hofr. Egon Ebert in Prag, ferner eine in Breslau bereits länger bekannte Symphonie in *A-moll* und eine neuere in *G-dur*. Die letztere scheint unter besonderem Einflusse genauer Studien der Instrumentation von Hector Berlioz mundirt zu sein. Ausserdem vermittelten diese Concerte eine nähere Bekanntschaft mit C. Böhmar's Ouverture zu Meerkönig und sein Liebchen, mit der Ouv. zu Blaubart von Taubert etc. Von Vocalcomponisten wurden besonders berücksichtigt: Jul. Weiss, Löwe, Netzer, C. Voss etc., von Dichtern: Saphir, J. G. Seidl, Heine. Als Pianisten machten sich geltend: Hr. Ober-Org. E. Köhler, Mad. Karuth etc. Das Orchester zählt an 45 Mitglieder. Seit drei Jahren ist Ed. Raymond auch Director der Concerte der Laetitiagesellschaft; diese wählt jedoch die Musika nur selten zur Gefährtin.

Der Domorganist Hr. Brosig hat die Errichtung eines Instituts für Harmonielehre, Contrapunkt und Orgelspiel angekündigt. Es wäre dies das vierte derartige Institut in Breslau, das an der Universität und dem Seminar befindliche nicht mitgerechnet. Der Lehrer Hr. Wandelt, welchem der schlesische Verein für Blinden-Unterricht das Zeugniss ausstellt, dass er sich durch seinen recht guten wissenschaftlichen und Clavier-Unterricht gern anerkannte Verdienste um die Blinden-Anstalt erworben habe, hat ein Institut für Clavier-Unterricht errichtet, um dem Elementarlehrerleben einstweilen Valet sagen zu können. Das Institut soll ziemlich reussiren und Musiklehrer nicht wenig stören. — Unsere Pianofortefabriken klagen fast durchweg über geringen Absatz; aus der aufgelösten Firma Alexander, vorm. Leicht, welche lange eine der renomirtesten war, erhebt sich jetzt die Firma Wallischewski, welche ihren Credit namentlich durch Instrumente in Secretairform à la Erard zu begründen gedenkt. Die Anzahl hiesiger Pianoforte-Fabriken ist sehr gross, während für Streich-Instrumente nur zwei Werkstätten vorhanden sind, die bekannte Liebig'sche und die minder bekannte, doch nicht minder gewissenhafte Keller'sche*). *W. A.*

*) In unserer Nachbarschaft stehen für den Sommer zwei Musikfeste in Aussicht, das des Lehrer-Musikvereins in der Provinz Posen, welches in Fraustadt begangen werden wird, und ein grosses Schlesisches Musikfest, zu dessen Schauplatz Landshut bestimmt ist.

*) In derselben werden besonders gute Geigenkasten verfertigt.

Feuilleton.

Berlin. Hr. Rob. Kraus, unser trefflicher neu engagirter Tenor für Heldenparthien (der Intendanz ein Dankvotum) ist nach einem ruhmvollen Gastspiel von Stuttgart zurückgekehrt und wird demnächst wieder auftreten, wir heissen ihn willkommen. Nun hätten wir 3 Tenore, denn Hr. Pfister geht nur auf 2 Monate, Juni und Juli, nach Hamburg, und es fehlt uns nur noch eine erste Sängerin (*prima donna assoluta*), eine Altistin, ein Bass buffo und ein Tenor buffo.

— Das Journal français de Berlin brachte als eine interessante Beilage eine Romance, componirt von Mad. Viardot-Garcia „Aben-Hamet."

— Hr. Concertmeister Hub. Ries veranstaltet wie seit mehreren Jahren, auch in diesem Jahre ein Concert und werden wir Gelegenheit haben, von ihm ein Werk von Mendelssohn zu hören. Das übrige Concert ist reich ausgestattet mit interessanten Nummern (eine neue Symphonie von Wichmann), und dürfte durch Mitwirkung der Mad. Viardot noch eine ganz besondere Anziehungskraft ausüben. — Unter Leitung des Königl. Kapellmeisters Hrn. Taubert wird am 17. d. M. die neunte Symphonie mit Chören zur Aufführung kommen und somit ein vielfach ausgesprochener Wunsch befriedigt.

— Wie sonderbar manchmal die Concertplacate gedruckt werden. Auf dem, welches das Kirchenconcert am Mittwoch vor Ostern annoncirte, las man mit unbewaffneten Augen auf einer Distance von 100 Schritt „Schneider's Tod Jesu" in riesigen Lettern hervortreten, während man den Namen Graun in dieser Entfernung, selbst mit einem Frauenhofer, nicht entdecken konnte. Viele glaubten nun, Schneider habe den „Tod Jesu" neu componirt, und wenn nicht die Viardot-Garcia in dem Concerte gesungen, so hätte man annehmen können, es sei dieses Ereignisses, der neuen Composition wegen, so voll.

— Bescheidene Anfrage an Hrn. M. D. Otto Braune: Ist der am grünen Donnerstag in der Klosterkirche aufgeführte „Versöhnungstod" (Gedicht von Prof. Hopfensack) wirklich eine Original-Composition von Joseph Haydn? — Kaum zu glauben. Eine ganze Mandel *Adagio's* hintereinander weg?! Unmöglich! ganz unmöglich!

— Richard Würst Symphonie im Thé musical von Josef Gung'l. Erfreulich war es, einem ehrenvollen Werke eines jungen Componisten zu begegnen. Die Instrumentation ist

fliessend und zeugt von grosser Gewandtheit, wenn auch nicht, ohne dem Orchester grosse Schwierigkeiten aufzulegen. Verlangen wir nicht eine durchaus reife Selbstständigkeit und machen wir ihm ein Anlehnen, namentlich an Mendelssohn, nicht zum Vorwurf. Bei so tüchtigen Anlagen und ernstem Willen findet sich die Freiheit später. Eine speciellere Beurtheilung wird nach genauerer Einsicht der Partitur in diesen Blättern erfolgen. Dem sorgfältigen Einstudiren und der trefflichen Execution des Hrn. Gungl und seiner Capelle besonders Dank.

Magdeburg. Am 12. v. M. kam eine neue Oper des hiesigen Musik-Directors Ehell: „die Braut des Flibustiers oder die Seeräuber in Virginien" mit vielem Glück zur Aufführung. Der Componist wurde nach dem zweiten Akt und mit Mad. Strampfer am Schluss gerufen. Das Orchester stimmte in diesen Hervorruf mit einem Tusch ein.

Liegnitz. Im Februar fanden hier 2 Concerte statt, deren Einnahme, 200 Thlr., den Nothleidenden dieser Stadt überwiesen wurde. In diesen Concerten wurde aufgeführt: der 42ste Psalm von Mendelssohn, eine Hymne von W. Tschirch, Finale zu Azor und Zemire von Spohr, die *B-dur*-Symphonie von Beethoven und die Ouverture zur schönen Melusine von Mendelssohn.

Hamburg. Der berühmte Tenor der grossen Oper, Hr. Duprez, sang auf dem hiesigen Stadttheater einmal und nicht wieder. Sowohl er als wir hatten genug. Hr. Duprez, ein wahrhafter und tüchtiger Professor der Gesangskunst, wird jetzt offenbar mehr durch Lectiongeben als durch Gastrollen profitiren. 1500 Frcs. (pro Rolle) für das Erstaunen, einen berühmten Sänger ohne alle Stimme zu hören — c'est trop!

— Carl Schuberth's, des unvergleichlichen Cellisten letztes Concert im Apollosaale war sehr zahlreich besucht. Der berühmte Virtuose feierte wieder einen wahren Triumph, auch seine Compositionen sprechen sehr an, namentlich die wirklichen Musikkenner. (C. Schuberth wird in der ersten Hälfte des April in Berlin zu Concerten eintreffen.)

Wien. Mad. Marianne-Sessi, einst eine der berühmtesten Sängerinnen, die selbst zur Zeit einer Pasta ein Paoli bot, starb am 10. v. M. im 77sten Jahre. (Eine biographische Skizze dieser Künstlerin folgt in einer der nächsten Nummern.)

Dresden. Das letzte Abonnements-Concert bot grösstentheils Werke, die hier zum ersten Male zur Aufführung kamen. Mit besonderem Beifall wurden aufgenommen: ein Duo für zwei Pianoforte von Bach, vorgetragen von Hrn. Ferd. Hiller und Frl. Röckel; das Ave verum von Mozart; ein Chor aus Ferd. Hiller's Oratorium: „die Zerstörung von Jerusalem" und Beethoven's herrliche achte Symphonie. Das blumenbekränzte Directionspult konnte wohl Hrn. Ferd. Hiller ein sinnig geäusserter Dank sein, zu dem er durch sein rastloses Streben und Wirken die Freunde der Concertmusik verbunden.

— Wie alljährlich, wurde wieder am Palmsonntag ein grosses Concert für die Stadtarmen im alten Opernhause veranstaltet. Man hatte anfangs den Plan, Beethovens letztes Riesenwerk: die 9te Symphonie mit Chören und darauf die grosse Missa solemnis hintereinander zu geben, kam aber davon zurück und gab statt der Missa Mozart's unsterbliches Requiem. Letzteres Werk unter Reissiger's Leitung, während die Symphonie Richard Wagner dirigirte. Die Aufführung war in jeder Hinsicht sehr gelungen und erfreulich zu nennen, auch in Beziehung auf die Armencasse.

Basel. Der Musik-Director Walter hat so eben seine grosse Oper: „Frithjof" (nach Tegnér's Dichtung) v. Mosenthal beendigt.

Gent. Das zweite Sängerfest des deutsch-vlämischen Sängerbundes wird am 27. u. 28. Juli hier gefeiert werden. Die Stadt beabsichtigt ausser den Concerten und musikalischen Genüssen, Ausflüchte nach Ostende, Seeparthien nach Blankenfelde. Mehrere norddeutsche und belgische Tonsetzer haben schon Compositionen eingeschickt.

Paris. Das Conservatorium hat eine Methode des Mechanismus der Hand von L. d'Urcle nebst einem Aparate geprüft, einstimmig gut geheissen und zum Gebrauch empfohlen, insbesondere den Pianisten, im Allgemeinen aber allen Instrumentalisten. Mittelst dieser Methode — wird gesagt — sind alle Männer bis zum 35sten Jahre, die Frauen in jedem Lebensalter im Stande, das Studium aller Instrumente zu beginnen. Die Fortschritte sind schneller als bei jeder andern Methode.

— Die sogenannte Ecole Wilhem, eine populäre Singeschule, deren Leistungen bedeutend sein sollen und die jetzt von einem Zögling Wilhems, Hrn. Hubert, geleitet wird, hat am 17. März in der Arena der Elysäischen Felder ein Concert gegeben, bei dem 1800 Stimmen mitwirkten. Das ganze Institut zählt einige Tausend Stimmen. Man führte kirchliche und patriotische Gesänge aus; die Wirkung war grossartig. — Im Auditorium bemerkte man die Herzogin von Orleans und den Grafen von Paris.

— Mad. Stoltz hat also ihren Abschied genommen und verlässt die Academie royale; nun wäre also das Terrain frei und das Cardinalhinderniss, das der Aufführung von Meyerbeer's Propheten entgegenstand, wäre beseitigt. Allein wo sind nun Duprez, Levasseur, wo eine Prima Donna, wo eine erste Altistin für die Mutter des Propheten? Meyerbeer hat zu lange gezögert.

— Nach Félicien David's neuer Ode-Symphonie „Christophe Colombe", die entschiedenen Erfolg gehabt, hatte Louis Lacombe mit einem Werke ähnlichen Genre's „Manfred" in 4 Abtheil. (wohl nach Byron) einen ziemlich schweren Stand im Conservatoir. Errang auch nicht viel mehr als einen sogenannten succés d'estime. Wir hoffen, über beide Werke bald Näheres mittheilen zu können.

Rom. Den sämmtlichen Theatern ist es verstattet worden, ihre Vorstellungen während der Fastenzeit fortzusetzen, was als der erste Fall in der Geschichte der hiesigen Theater angeführt zu werden verdient. Mehrere Opern (von Donizetti), welche die politische Aengstlichkeit des frühern Governo nicht aufzuführen gestattete, werden über die hiesige Bühne gehen.

Florenz. Ungemeines Aufsehen machen die Concerte Emil Prudent's und des Violinisten Bazzini. Am 14. März ging im Haupttheater der Pergola Verdi's neuste Oper „Macbeth" unter persönlicher Leitung des Componisten in Scene.

Kiew. Liszt hat ein Concert gegeben, bei 3 Rubel Silber für ein Billet eine Einnahme von 8000 S. R. eingenommen und wird noch in Kamenz ein Concert geben, von da nach Odessa zurückkehren und über Riga nach Stockholm gehen.

Athen. Antigone mit Mendelssohns Musik wird nun auch bei uns gegeben werden. Ganz Athen ist gespannt. Man streitet sich in den hiesigen Zeitungen, ob Sophokles oder Mendelssohn der Dichter ist, und ob Mendelssohn oder Sophokles die Musik dazu geschrieben.

Konstantinopel. Nach französischen Blättern soll hier ein Theater von der Grösse des Pariser Opernhauses erbaut werden und auf demselben das Drama mit der Oper abwechseln; der Sultan schenkt dem Unternehmen, für das ein Franzose das Privilegium erhalten hat, das lebhafteste Interesse. — Gott ist gross!

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 15. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 14. April 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an: In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements: Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock**. Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Recensionen.

François Skraup (Kapellmstr. am Prager Theater), Trio facile pour Piano, Violon ou Flûte et Violoncello. *F-dur*. Op. 28. Leipzig, bei Peters.

Dies ansprechende Werkchen, welches in Stimmen vorliegt, ist ganz in der leichteren Weise der frühesten Mozart'schen Trio's sowohl in technischer Beziehung, als nach der Seite der Erfindung gehalten. Da an neuen, eine bescheidenere Technik beanspruchenden Stücken für das Zusammenspiel nicht allzuviel erscheint, so ist es angehenden Spielern, welche eine gediegenere, gebundene Kunstform vorziehen, zu empfehlen. Ausser der Violinstimme liegt auch eine besondere für die Flöte eingerichtete Stimme bei.

Fl. G.

Ch. Dancla, 1mier, 2de, 3ième Air varié pour le Violon avec Piano. Leipzig, C. F. Peters.

Eine Folge von brillanten Variationen für Violine in der Art der von de Beriot, No. 1 *A-dur*, No. 2 u. 3 *E dur*. Alle drei Musikstücke sind sehr geschmackvoll und brillant und reihen sich den besten derartigen neueren Bravourstücken würdig an; besonders sagt uns No. 3 (die Schwersten) zu und dürfen die Violinspieler diese Gabe des Componisten dankend anerkennen. Durch die blosse Pianobegleitung scheinen diese drei Werke nur für den Salon bestimmt zu sein, jedoch ist es schade, dass sie nicht auch für Orchester erschienen sind (namentlich No. 2 u. 3), da sie ganz geeignet sind, mit Glück für's Concert benutzt zu werden. Ausstattung sauber.

C. B.

Carl Schröder, Le désir, etude de Concert pour le Piano. Op. 3. Berlin, chez Challier et Comp.

Carl Schröder, Drei kleine Charakterstücke für das Piano componirt. Op. 4. Berlin, chez Challier et Comp.

— — Grande Polonaise brillante pour le Piano. Op. 5. Berlin, chez Challier et Comp.

Die erstgenannte Composition ist eine Etüde, welche beide Hände im rapiden Ausdruck gebrochener Accorde beschäftigt, über denen sich eine einfache Cantilene bewegt. Zuweilen wird diese in die Figuration aufgenommen. Als technisches Uebungsstück zu empfehlen.

Die zweite Nummer enthält eine Pollacca, die in ihrem Hauptmotiv eine ansprechende, capriciöse Wendung darbietet, sonst die Form der Polonäse streng beobachtet; einen sentimentalen Walzer von zarter und wohlthuender Färbung; eine Etüde, die recht hübsch und sinnig erfunden ist.

Die grosse Polonaise gefällt uns sehr wohl. Obgleich sie in dem capriciösen Theil des Hauptmotivs an die Polacca der vorigen Nummer erinnert, ist sie dennoch selbstständig und eigenthümlich in der weitern Durchführung. In der Arbeit spricht sich Geschmack aus. Wir wünschen ihr einen grossen Spielerkreis. Ausstattung löblich.

Dr. L.

Wilhelm Herzberg, Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 7. Berlin, Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung (Guttentag). Part. u. Stimmen.

Diese Lieder werden ihrer natürlichen Anlage gemäss — sie streifen an das Volkslied, an das umfangreichere nämlich, und sind in der Verwebung der Singstimmen leicht fasslich — viele Freunde finden, wie sie es verdienen. Die Freude der Tafel zu veredeln und die Lust im Freien zu erhöhen, mag ihre glückliche Bestimmung werden! Einige Härten in der Harmonie, z. B. No. 1:



ferner in No. 3:



sind Hrn. H. entschlüpft, wenn er sich nicht eigensinnig für Härten sperrt, die heut zu Tage nicht selten mit Eigenthümlichkeit verwechselt werden. Das dritte und das vierte Lied erkennen wir als die gelungensten in der Sammlung, nächstdem das erste, welches wir indess neu durchcomponirt gewünscht hätten. *Fl. G.*

Fél. David, Chant du soir (Abendlied), quatuor ou Choeur pour voix d'hommes avec Vocalise pour Tenor (accomp. de Piano ad libitum). Mayence, chez les fils de Schott.

Von Félicien David? dem ruhmgekrönten Componisten der „Wüste"? Das muss etwas Eigenthümliches sein! So reflectirten wir, als uns das Werk in die Hände fiel. Täuschung! Ein gewöhnliches Lied für vier Männerstimmen. Im *Coda* tritt noch eine fünfte Stimme jodelnd hinzu. Uebrigens recht ansprechend. *J. W.*

H. T. Petschke, Sechs Lieder und Gesänge für vierstimmigen Männerchor, Op. 11. 2te Sammlung, Part. und Stimmen. Leipzig, bei Kistner.

Fliessend, mit grosser Gewandtheit und Sicherheit im Satz geschrieben, sind einige dieser Lieder dennoch etwas zu breit angelegt, am meisten das durch Kreutzer's und Zelter's leichte, aber kräftige Compositionen bekannt und beliebt gewordene: „Was ist das für ein durstig Jahr", welches einer kleinen Cantate ähnelt und in der Modulation gewaltig ausgreift. Diese ist es, worauf viele Componisten für Männergesang ihre Effecte gründen, wie in dem letzten dieser Lieder der Uebergang in die grosse Oberterz gewaltsam, unmotivirt und dennoch verbraucht scheint. Vielleicht sind solche und ähnliche Modulationsmanieren durch die Beschäftigung mit den Kirchentonarten in den letzten Jahrzehnten wieder mehr eingebürgert worden:



Die kleinste Eigenthümlichkeit in der Melodie, mehr noch in der Verwebung der Stimmen, ist dagegen mit Recht höher anzuschlagen, eine solche und ähnliche Modulation ist dann selbst nicht verwerflich, wenn sie die Eigenthümlichkeit der Stimmenverwebung herbeiführt und erhöht. Da in letzterer Weise die Lieder in Rede viele glückliche Züge haben und ein löbliches Streben nach selbstständiger Bedeutsamkeit in den Stimmen bekunden (wobei nur mehr Natürlichkeit zu wünschen wäre), so wollten wir, wie überhaupt, so ihren Componisten vor modulatorischen Gemeinplätzen verwahren und empfehlen sie grösseren Vereinen vor vielen gleichzeitig erscheinenden Heften. *Fl. G.*

F. Hiller, 3 Gesänge. Op. 34. No. 1. Trost im Scheiden. No. 2. Im Wald. No. 3. Sehnsucht f. 1 St. Berlin, bei Bote et Bock.

Die Composition von Liedern und Gesängen hat in dem letzten Jahrzehent ein so breites Feld in der musikal. Litteratur eingenommen, dass wir mit desto grösserer Freude einen Namen an erwähnter Stelle begrüssen, dessen Träger zu der geringen Anzahl derjenigen gehört, von denen eine, wenn auch nur langsam erfolgende Besserung der vorhandenen Verhältnisse zu erhoffen steht. — In keinem Zweige der Musik. Composition ist es dem Dilettantismus leichter, zu schaffen und zu urtheilen, als in der Liedercomposition, indem bei übersichtlicherer Form das gegebene Textwort schon einen Anhalt bietet, dessen ein reines Instrumentalstück entbehrt, insofern letzteres im Allgemeinen ein durchaus freies Schaffen bedingt. Leider ist das breite Feld schon so breit geworden, dass es mit jedem Tage schwerer wird, es zu übersehen. Viele begnügen sich einfach mit der Kenntnissnahme dessen, was ihnen gerade am nächsten steht, und so bedarf es schon besonders hervorragender Erscheinungen, wenn das Auge, von der Masse abgezogen, zu einem Punkte in derselben gelenkt werden soll. Der hochgeachtete Componist obiger Gesänge hat in denselben einige solche hervorragende Punkte dem aufmerksamen und willigen Auge Dessen dargeboten, der bei der Kunst noch die Kunst sucht und der, indem er mitbringt, hinzuempfangen will; der nur das vielbeliebte „Amusement" Suchende bleibe fern von diesen Stücken; denn sie kommen von Herzen, bedürfen aber auch eines solchen, um zu Herzen zu gehen.

Die erste Nummer bietet eine tiefgefühlte Melodie von gebrochenen Harmonieen getragen; in beiden werden wir überall gefesselt durch reizvolle Neuheit, in ersterer noch insbesondere durch schönste Gesanglichkeit; und dennoch ist der Vortrag kein ganz leichter, denn er bedingt eine genaue Durchdringung des Ganzen nach Text, Melodie und Harmonie. Auch wird dann erst in Bezug auf die Bewegung jene richtige Hingebung an die einzelnen Momente gefunden werden, die der Componist wohlerwogener Weise statt jeder Tempobezeichnung in den Worten angedeutet hat: „*con molto abbandono nel movimento*".

Nummer 2 sagt uns von den drei Stücken weniger zu; sie erscheint weniger glücklich concentrirt in Form und Gedanken, was einestheils das Gedicht wohl verschuldet haben mag. Dennoch entbehrt diese Nummer nicht mannigfacher schöner Züge, und von wahrhaft poetischer Wirkung ist die zweite Wiederholung des Refrains auf den Worten: „und fall'n am rechten Orte ein mit Rauschen".

Nummer 3 ist nicht allein das Juwel der Sammlung, sondern auch einzeln betrachtet ein wirklicher Meisterwurf. Das Stück besteht aus 3 miteinander engverbundenen Theilen und hält auf eigenthümliche Weise die Mitte zwischen Arie und dem, was man „Gesang (stück)" nennt. Die Melodie ist durchweg schön, schwungvoll, frisch und edel, zugleich in gesanglicher Beziehung höchst angenehm auszuführen, obwohl der Mittelsatz in seiner Einfachheit einen geübteren Sänger erfordert, der hier zwischen Arioso und Recitativ eine glückliche Mitte treffen muss und in Bezug auf Declamation einige Schwierigkeiten zu lösen bekommt. Bis zum Ende wird er in schönster Steigerung erhalten und wir wüssten wenige Stücke, in neuester Zeit erschienen, die, gut begleitet, für ihn zugleich dankbarer wären. Die Begleitung ist durchweg höchst wirkungsvoll; die schönste, frischeste Harmonie überall; kräftige, bedeutende Bässe, liebliche wie glänzende Passagen. Gegen den Schluss finden wir einen Orgelpunkt, der den Sänger mächtig trägt und vorwärts treibt. In Bezug auf diese Nummer hätten wir weiter keine Wünsche auszusprechen als: ernste Freunde und dann zunächst fühlende Sänger und Begleiter dafür; sodann die Fortschaffung einiger Stichfehler, z. B. pag. 4. Syst. 2. erste Bassnote: *e* statt *es*; pag. 10. Syst. 3. Tact 3. erste Bassnote: *es* statt *e*. Auf die vielen interessanten Einzelheiten und Schönheiten des Stückes einzugehen ist leider dem Referenten versagt, doch mag es mit den vorerwähnten beiden andern allen Freunden des Guten und Schönen empfohlen sein, so wie denen, die da wissen und an sich erfahren haben, dass zum

rechten Hören nicht nur das Ohr, sondern auch Kopf und Herz nöthig sind.

F. W. Jähns.

Walther von Goethe, Sechs altdeutsche Lieder von J. P. Kaltenbaek, in Musik gesetzt. Hannover, in der Musikalienhandlung von A. Nagel.

In dem Enkel des grossen Dichters begrüssen wir einen recht talentvollen Musiker, dessen Compositionen eine weit grössere Aufmerksamkeit verdienen, als ihnen bisher zu Theil geworden ist. Ohne dem Geschmack der heutigen Zeit zu huldigen, hat er die schätzenswerthen Elemente derselben in sich aufgenommen und geht so seinen eigenen Weg. Er hat ernste und heitere Lieder, Balladen und Romanzen geschrieben und auf dem viel bebauten Felde der Liedermusik ganz vortreffliche Gaben uns dargebracht. Er kennt Löwe und Schubert, die beiden originellsten Bearbeiter dieser Kunstgattung, und wenn sie ihm auch nicht entschiedene Vorbilder sind, geht er in seinen Arbeiten doch von ihren Grundansichten der Liedform aus, selbstständig mit der Romantik das Element der Grazie vorbindend. Von der faselnden, krankhaften Richtung der meisten unserer Lieder-Componisten hält W. v. Goethe sich durchaus fern und so bilden seine Compositionen thatsächlich eine Oase in der weiten Liedersteppe. Unter den vorliegenden sechs altdeutschen Liedern ist gerade das erste „Herr Jägermeister" am schwächsten. Es erscheint uns zu einfach und bringt den Dialog nur durch eine geschickte Declamation zur Anschauung. Auch findet sich in ihm eine Eigenthümlichkeit in der Behandlung der Melodie, die wir aus frühern Liedern W. v. Goethe's schon kennen und vor der wir den Componisten warnen zu müssen glauben. W. v. Goethe bildet nämlich gern eine musikalische Phrase auf der chromatischen Tonleiter in folgender Weise:

was nur zuweilen von treffender Wirkung ist. No. 2: „Behüt' dich Gott" ist sehr schön. In No. 3 begegnen wir dem oben ausgesprochenen Fehler, der indess durch das sehr lebendige Tempo verdeckt wird. Sonst ist die Composition von einer ausserordentlichen Frische und Gesundheit. No. 4: „Treue Minne" für vierstimmigen Männergesang wird, gut ausgeführt, sehr schön klingen. Die beiden letzten, zweistimmig, sind von vieler Natürlichkeit und lassen sich leicht singen. Der Ausdruck ist kindlich und ansprechend. Unserm Gefühle sagen sie ganz besonders zu.

Dr. L.

Alex. Fesca, 6 Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 51. Heft 1. Braunschweig, bei Meyer.

In Fesca begegnen wir einem alten Bekannten. Wir haben sein Talent für Liedercomposition in diesen Blättern schon gebührend anerkannt. Auch das vorliegende Heft bekundet die leicht gestaltende, mitunter nur allzu flüchtig gehandhabte Feder des Componisten. Die darin enthaltenen drei Lieder sind sangbar, melodiös, ansprechend, überhaupt von guter musikalischer Wirkung. Gegen die Auffassung hätten wir jedoch Manches einzuwenden. Nur ein Beispiel. Was soll das düstere *D-moll*, die wild-leidenschaftliche Haltung des ersten Liedes? „In dieser Stunde denkt sie mein!" ist das ein Gedanke, der sich in *Moll* und unter der stürmisch bewegten Triolen-Begleitung eines *Allegro's* aussprechen darf? Nimmermehr! Es sollte uns freuen, wenn wir künftighin in Fesca nicht nur den melodiereichen und gefälligen, sondern auch den denkenden Lieder-Componisten wiederfänden.

J. W.

Carl Hennig, Zwei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt. Op. 15. Leipzig, bei Siegel u. Stoll.

Das erste Lied: „des Herzens Glück" beginnt musikalisch mit einem bereits vielfach angewendeten, italienisirenden, weichlichen Motiv, das sich durch allerlei enharmonische Verwechselungen bis zum Schlusse hinzieht, wo der Componist in freudigem Aufjauchzen sein Glück erst in *C-dur* annonzirt und sogleich in *Des-dur* beschliesst. No. 2: „Sehnsucht der Liebe" ist einfacher, obwohl von demselben Character. Der Componist hat einige Wahlverwandtschaft mit Ferd. Gumbert.

Dr. L.

Anna Bochkolz, 2 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Bonn, bei Simrok.

Die schätzenswerthe (jetzt in Berlin dominicirende) Sängerin liefert in diesem Opus zwei Gesänge, die nicht unbedeutendes Compositions-Talent verrathen. Die Melodie gestaltet sich einfach und natürlich, die Begleitung oft recht anziehend, der Ausdruck ist angemessen. Gleich No. 1: „das stumme Herz" entfaltet diese Vorzüge in glücklicher Wirkung, obwohl nach unserm Ermessen der Wechsel von *D-moll* und *D-dur* vollkommen ausgereicht hätte, Schattirungen des Gedichtes auszudrücken. No. 2: „Pilgers Sehnsucht" hält sich dagegen hinsichtlich der Modulation streng in den Grenzen des Liedes. Der Mittelsatz in *As-dur* dürfte vorzugsweise gelungen sein und durch die gesangreiche Führung der Stimme und die interessant fortgesponnene Figur im Basse der Begleitung einen wirksamen musikalischen Gegensatz hervorrufen. Das Heft bildet eine dankenswerthe Gabe.

J. W.

J. W. Kalliwoda, 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 150. Leipzig, bei Peters.

Die ausgeschriebene kundige Hand eines fruchtbaren Componisten ist überall ersichtlich. Fluss, Melodie, Frische der Auffassung characterisiren die Lieder, die trotz ihres Mangels an Originalität einen grossen Kreis von Sängern und Sängerinnen zu interessiren, sicherlich nicht verfehlen werden.

J. W.

W. Speier, die vierte Stimme, Ballade von Vogl, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 63. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Wir schätzen Speier als Lieder-Componist. Für ausgeführte Compositionen scheint seine Erfindungskraft nicht ausreichend. Die Ballade enthält Wirksames, entbehrt jedoch der durch das Gedicht bedingten Färbung und Steigerung und lässt in der Totalwirkung kalt. Ein sehr einfach gehaltenes Soloquartett für 4 Männerstimmen dient der Ballade zur beliebigen (!?) Einleitung.

J. W.

Charles Lewy, Petite fleur des champs. Offerte respectueusement à Meyerbeer oev. 11. Vienne, chez P. Mechetti.

Der Componist wollte mit Darreichung dieser kleinen Feldblume dem grossen zur Zeit in Wien weilenden Meister seinen tiefsten Respect zu Füssen legen. Nun, immerhin! der Geist ist willig, das Fleisch aber schwach. Die kleine Blume also fängt in *E-moll* an und schliesst ohne Grund in *G-dur*, d. h. die schüchterne Bescheidenheit steigert sich zum Bewusstsein des Künstlerwerthes. Weltschmerzliche Dissonanzen und Frappanzen in so einem kleinen Feldblümchen. Ach, es ist so krank, von der Sonne verbrannt, ganz welk dieses kleine Feldblümchen!

Dr. L.

Hugo Fretzdorff, Vier Gesänge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleit. des Pianoforte. Op. 7. Berlin, bei Challier u. Comp.

— — Vier Gesänge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begl. des Pianoforte componirt und Fr. v. Fassmann zugeeignet. Op. 10. Berlin, bei Challier u. Comp.

Das erste von diesen Heften enthält vier Lieder von sentimentalem Character und einfacher, natürlicher Haltung. Die Melodien sind zwar nicht originell, geben aber auch nicht entschiedene Reminiscenzen und werden in ihren einfachen Klängen den Dilettanten ganz willkommen sein. Das zweite, später erschienene Heft zeigt uns den Componisten auf derselben Stufe und in derselben Auffassungsweise. Am gelungensten ist No. 3, die Gondoliera von Geibel. Ueber die Befähigung des Componisten zu selbstständigem Schaffen lässt sich nach den vorliegenden Werken nichts Bestimmtes sagen. Die Texte bewegen sich durchschnittlich in einem gleichen Ausdruck der Empfindung und beanspruchen keine musikalische Charakteristik. An einzelnen Stellen findet Hr. Fretzdorff in der harmonischen Unterlage seiner Melodien nicht die natürlichen und richtigen Consequenzen. So ist folgende Ausweichung:



von *E-dur* nach *H-dur* nicht natürlich. Die Melodie bedurfte in der Harmonie nur des Wechsels der Dreiklangsharmonie von *E* und *A*, um wieder nach *E-dur* zurückzukehren, was um so nothwendiger war, als dieser Passus sich am Eingange des Liedes befindet und hier die Ausweichung in eine andere Tonart immer störend wirkt. Ebenso durfte im folgenden Systeme Tact 4 und 5 nicht von *H* nach *E-dur* gegangen werden. Die Melodie musste in *H dur* bleiben. Dergleichen möge der Componist in künftigen Arbeiten vermeiden. Ausstattung gut. *Dr. L.*

Carl Schröder, die Rosenknospe. Maria. Zwei Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 2. Berlin, bei Challier u. Comp.

Die beiden Lieder enthalten ganz ansprechende Elemente, die in spätern Compositionen vielleicht zu einer grössern Einheit verarbeitet, Erfreuliches erwarten lassen. Etwas weniger Wechsel in der Harmonie würde beiden Liedern einen natürlichern Fluss geben, obwohl sich gerade in dem Ringen nach mannigfaltigem Ausdruck ein selbstständiges Streben ausspricht. Die Ausstattung ist nicht frei von Druckfehlern. *Dr. L.*

A. E. Büchner, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und Hrn. Dr. Felix Mendelssohn gewidmet. Op. 7. Leipzig, bei Siegel u. Stoll.

Ein Schüler Mendelssohn's wird sich selten verläugnen. Hr. B. scheint zu denen zu gehören, die ihrem Meister streng anhangen. Wir wissen daher schon, indem wir das Heft in die Hand nehmen, dass wir einer geschickten Arbeit begegnen, mannigfaltigem Wechsel in der harmonischen Deckung der Melodie, Verständniss des Textes, überhaupt Verständigkeit. Ist der Schüler ein origineller, phantasiereicher Kopf, so geht er auch wohl noch über diese Vorzüge hinaus. Von Hrn. B. lässt sich dies für's Erste noch nicht behaupten. Die Begleitung ist wild und unruhig, aber interessant, die Melodien verständig. Am gelungensten erscheint uns No. 3: „das Fischermädchen". *Dr. L.*

Berlin.

Königliche Oper.

Freitag den 9. April: Don Juan, Madame Viardot-Garcia Donna Anna. Indem ich mir eine specielle und ausführliche Beleuchtung der weiblichen Charaktere im Don Juan für eine spätere No. dieses Blattes vorbehalte, will ich hier über die jüngste Vorstellung dieser Oper weniger eine Kritik, als ein einfaches Referat liefern.

Die Aufführung des Mozartischen Meisterwerkes am verflossenen Freitag war eine der gelungensten, die wir je erlebt zu haben uns erinnern.

Donna Anna — Madame Viardot, Donna Elvira — Mlle. Brexendorf, Zerlina — Mlle. Tuczek, Don Juan — Herr Bötticher, Don Ottavio — Herr Mantius, Leporello — Herr Krause, Comthur — Herr Zschiesche, Masetto — Hr. Mickler. Ein besonderer Anschlagezettel auf den Corridors des Opernhauses meldete, dass Mad. Viardot, obwohl unpässlich, dennoch singen würde, damit keine Abänderung der Vorstellung nöthig werden möge. Es wäre in der That das erste Mal gewesen, dass im Laufe des Winters wegen Unpässlichkeit dieser grossen Künstlerin eine Vorstellung, am betreffenden Tage selbst, hätte abgeändert werden müssen.

Die Ouverture wurde vortrefflich executirt, nur schien uns Capellmeister Taubert das Allegro diesmal um ein Geringes zu langsam zu nehmen; auch können die Hörner, Trompeten und D-Pauke ihr D, etwa 62 Tacte vor dem Schluss noch etwas stärker, fortissimo nachschlagen, der schöne Passus bekommt dadurch noch mehr Relief. Nach der Ouverture starker Applaus und Dacaporufen; Taubert hatte aber nicht Lust vom C-dur-Dreiklang nach D-moll umzukehren, um so dem Mozart gewaltsam Quinten einzuschwärzen. Leporello aber schien auf das übliche Dacapo gerechnet zu haben, denn er stand nicht Schildwache auf der Schwelle des Hauses, worin sein Padrone Don Giovanni so eben ein erotisches Attentat begeht. Unsere Leporello's haben schon so oft des Ouverturen-Dacapo wegen ihre Schildwachposten räumen müssen, dass sie wohl zu entschuldigen sind, wenn nach Aufziehen des Vorhanges nicht gleich Don Juan, sondern ein wenig „der verlorene Posten" gespielt wird.

Doch da stürzt Donna Anna aus der Pforte des Pallastes, festgeklammert an den ruchlosen Liebeshelden. Aber die zarte Hand ist zu schwach ihn zu halten. Der Vater eilt herbei, und — in seinen Tod. Donna Anna kehrt zurück mit dem Verlobten, dem süssen Ottavio; sie erblickt die Leiche ihres Vaters. Welch' eine erschütternde Wahrheit des Ausdrucks in Gesang und Spiel! Und nun das Duett, dieser ganz unvergleichlich componirte Racheschwur, ... welch ein Feuer in der Aufforderung an Ottavio das Blut des Vaters zu rächen! welch ein edler und schwungvoller Gestus bei dem: „Vernehmt den Schwur ihr Götter!" Und diese Anna wäre unpässlich? Nimmermehr! hätte vielleicht der gemeint, der Mad. Viardot an diesem Abend zum erstenmal sah und hörte; und doch war sie wirklich nur halbwegs disponirt. Erst in der zweiten Vorstellung wird die materielle und technische Ausführung mit den geistvollen und schönen Intentionen der genialen Künstlerin in Eins verschmelzen. Mad. Viardot wurde vom Publicum schon nach dieser ersten Scene enthusiastisch hervorgerufen.

Elvira's Arie in Es mit den kurzen Zwischensätzen Leporello's und Don Juans nahm Herr Taubert etwas schneller als sonst, wirklich „Allegro" wie Mozart überschrieben, und er hat Recht, wenn es auch Manchem gegen die liebe Gewohnheit scheinen sollte. Die unruhige, ängstliche Hast des Suchens der verlassenen Donna nach dem treulosen Verführer kommt dadurch vielmehr zu Tage. Frl. Brexendorf sang die Arie sehr brav, mit klangvoller, kräftiger Stimme und sicherer Intonation; von dem aber was Text und Musik so klar andeuten, eben jene Rastlosigkeit, jenes Umherspähen und Suchen konnte man im mimischen Ausdruck und den Gesten wenig entdeken. Der reiche Beifall, der Frl. Brexendorf nach dieser und nach der zweiten Arie zu Theil wurde, war rücksichts der vocalen Leistung gar wohl verdient zu nennen. Im Sextett des 2. Actes, wo Elviren die entsetzliche Täuschung klar wird, dass sie mit dem verkleideten Bedienten Don Juan's im Dunkel der Nacht ein Rendezvous gehabt, muss sie sich von einem tiefen, tragischen Schreck erschüttert zeigen; es ist ja die schmachvollste Verspottung eines weiblichen Herzens, die nur erdacht werden kann. Ein wenig das Tuch vor die Augen halten ist nichts für diese Situation. Auch im letzten Finale muss Elvira, die zuerst den Geist des Comthur erblickt mit weit grösserem Entsetzen von der Thür, hinter der sie die Marmorgestalt gewahrt, zurückprallen. Möge Frl. Brexendorf diese wohlgemeinten Winke beherzigen, wir folgen ihrem Streben mit Aufmerksamkeit.

Um auf unsere berühmte Gastdarstellerin der Donna Anna zurückzukommen, wollen wir gleich der Ausführung des grossen Recitativs und der Arie in D-dur erwähnen. Schon das Spiel am Schlusse des vorhergehenden Quartettes in B-dur, wo Anna klar wird, dass Don Juan der Held des nächtlichen Liebesabentheuers, war ungemein bezeichnend, dann die recitative Erzählung des Ueberfalles aber von einer Lebendigkeit und Wahrheit, wie wir sie noch nicht erlebt in dieser Scene. Mit brennenderen Farben kann man nicht malen, überzeugender nicht schildern, man glaubte das ganze ruchlose Abentheuer Don Juan's vor Augen zu haben. Die Arie selbst sang Mad. Viardot in C-dur, was man einem Mezzosopran wohl um so weniger verübeln wird, als Mozart bei dem heutzutage üblichen Diapason ohne Zweifel selbst zur Transponirung rathen würde. Nach dieser Scene abermaliger Hervorruf. Im Maskentrio schloss sich Herr Mantius der Intention der Viardot, diese sanfte Preghiera mezza voce zu singen sehr treu und discret an; Frl. Brexendorf scheint ihre Stimme noch nicht auf solche Klangwunder eingeschult zu haben. Es ist freilich schwer pianissimo zu singen und nicht zu detoniren. Als Kunstsängerin stand Mad. Viardot in der letzten Arie, die sie statt in F in Es-dur sang, auf dem erhabenen Piedestal ihrer bewunderten Meisterschaft. Wer noch nicht glaubt, dass man Coloraturen mit Geist und selbst mit Empfindung singen könne, der höre die Passagen dieses Rondo's, die sich auf einer harmonischen Septimensequenz etabliren von dieser Donna Anna — Garcia, der ersten wirklichen Spanierin, die wir im Don Juan hörten. Wer es auch dann noch nicht glaubt, der möge immerhin seine Ohren für eine Nussschaale weggeben, seelenlose Gesangspuppen für grosse Sängerinnen ausrufen, und anonym behaupten: unser Lob und unser Tadel habe „unlautere Quellen."

Die Leistung des Frl. Tuczek in der Rolle der Zerline ist als eine ihrer reizendsten und graziösesten hinlänglich bekannt und beliebt. Für eine naive spanische Bauerndirne ist uns ihre Zerline zu fein, zu zierlich; allein diese Eigenschaften liegen zu sehr in dem ganzen Habitus und Naturell der Künstlerin, auch sind sie zu liebenswürdig, als dass man viel dagegen einwenden könnte.

Bötticher ist zur Zeit wohl der beste Don Juan in Deutschland, wenn auch mancher ein anderes, mancher ein ganz unerreichbares und undarstellbares Ideal von diesem Liebes-Cäsar sich gebildet haben mag. Wie gesagt, wir glauben, dass Bötticher für jetzt der beste Procurator dieser wunderbaren Rolle ist, und wir haben viele deutsche Sänger in derselben über die Scene schreiten sehen. Einem fehlt es an Stimme, dem andern an Ausbildung derselben, dem an Figur und Jugend, jenem an Grazie und Aplomb in Haltung und Bewegung: — während Bötticher alle diese Eigenschaften zugesprochen werden müssen. Etwas mag ihm noch zur vollendeten Lösung der Aufgabe fehlen, aber es ist ein Etwas, dass sich kaum mit Worten ausdrücken lässt, etwas, das angeboren sein muss, etwas, das kein menschlicher Fleiss erringen kann.

Den Ottavio zählt man mit Grund zu Hrn. Mantius besten Rollen; er sang seine beiden Arien (in G- und in B-dur) wie immer mit lautem und sehr verdientem Beifall.

Was den Gesang anbelangt, so ist Hrn. Krause's Leporello aller Auszeichnung werth; eine verschmitztere Buffolaune würde ihm indess gut zu Gesichte stehen.

Unser diesmaliger Masetto hatte sich einen tüchtigen rabenschwarzen Backenbart zugelegt und sah so unternehmend aus wie nur immer ein Räuberhauptmann der Abruzzen; es ist daher um so komischer, wenn Don Juan diesen herrischen Tölpel mit dem Attribute Actäons krönt. Dass er im zweiten Act, nachdem ihn Don Juan niedergeschlagen, nicht blos auf die Nase, sondern sogar aus der Harmonie des Recitativo secco — (die Oper wurde wieder in dieser Originalform gegeben) — fiel, wolle man dem armen Masetto nicht so sehr verübeln. Nach solchem Genickstosse kann man schon ein wenig detoniren.

Chor und Orchester waren brav wie immer, wenn Taubert dirigirt; die Ausstattung des Scenischen liess nichts zu wünschen übrig; das Theater muss aber zu Anfang des Septetts im II. Act finsterer sein, damit man glaube, dass Leporello die Thür nicht finden kann.

Bald hätten wir Hrn. Zschiesche vergessen, der den Comthur mit seiner rühmlichst bekannten musikalischen Sicherheit sang, als Geist aber etwas fester auf dem Kniegelenk einherschreiten sollte.

Könnte Don Juan nicht einige graziöse Gäste vom Corps de Ballet an seiner Abendtafel ziehen, die dann bei Elvirens Erscheinen verschwänden? Es ist so traurig, allein zu soupiren, und so lästig, ausser Leporello noch ein halbes Dutzend Lakaien im Hintergrunde stehen zu sehen, die Maulaffen feil haben. Während der Tafelmusik haben wir in dieser Scene schon einen Tanz junger Odalisken aufführen sehen, der sich sehr gut machte, und uns sehr passend für die Situation zu sein schien. *H. Truhn.*

Italienische Oper.

Am 7ten kamen die Puritaner zur Aufführung. Obwohl schon beim Beginn der Saison in Scene gegangen, erregte die Oper doch zum zweiten Male bei der neuen Besetzung allgemeines Interesse und machte ein ungewöhnlich volles Haus. Sgra. Fodor und Sgr. Labocetta ernteten stürmischen Beifall. Der Reichthum der Melodien gab beiden Künstlern Gelegenheit, die ihnen eigenthümlichen Gaben auf's Glänzendste zu entfalten. Die Frische, der Wohlklang ihrer Stimmen, die Geläufigkeit in der Behandlung der Coloraturen erregten verdiente Theilnahme. Sieht man ihre Leistungen aber etwas näher an, so bleibt viel zu wünschen übrig. Die Stimme der Sgra. Fodor gleicht einem wohlgestimmten und angenehm klingenden Uhrwerke, das einmal aufgezogen seine Melodien abspielt. Davon, dass selbst der einzelne Ton Ausdruck einer Psyche sein kann und muss, weiss Sgra. Fodor nichts. Sgr. Labocetta ist in dieser Beziehung bildungsfähiger. Von der dramatischen Characteristik sprechen wir nicht; denn hier ist selbst in den Elementen viel nachzuholen. Die übrigen Partien der Oper waren so besetzt, dass nur Sgr. Pignoli in einzelnen Nummern zu fesseln vermochte.

Bei Aufführung der Lucia am 10ten sahen wir wieder ein

leeres Haus, Beweis genug, dass man andere Forderungen an die Oper stellt, als wie sie gegenwärtige Beschaffenheit derselben zu befriedigen im Stande ist. *d. R.*

Concerte.

Die beiden Schwestern Amalie und Wilhelmine Neruda, von denen in auswärtigen Blättern schon viel Erfreuliches berichtet ist, sind bei uns eingetroffen und gaben am 11ten d. M. in einem Privatkreise (bei Hrn. G. Bock) Proben ihres Talents. Die 11jährige Amalie, eine Clavierspielerin, trug Mendelssohns Capriccio op. 14 mit Kraft, Fertigkeit und geschickter Nüancirung vor, während die 7jährige Wilhelmine, eine Violinvirtuosin, Bewunderungswürdiges auf ihrem Instrumente leistete. Sie erinnert in vieler Beziehung an Marie Milanollo. Fertigkeit, Klarheit, Kraft und Eleganz in der Bogenführung, eine seltene Sicherheit in den Läufen, Doppelgriffen, vor Allem eine ausserordentliche Reinheit im Ton stellen das interessante 7jährige Mädchen den tüchtigsten Virtuosen an die Seite. Sie bethätigte die genannten Eigenschaften in dem ersten Concert de Beriots und in zwei Compositionen von Jansa. Ein demnächst von den Kleinen zu gebendes öffentliches Concert verspricht ein allgemeines Interesse. Wir hörten in dieser Matinée noch zwei kräftige für die Bühne sich ausbildende Stimmen, Tenor und Bass (Schüler des Hrn. Dr. Hahn), in einem Duett aus Belisar und eine geschätzte Dilettantin, deren Gesang die Matinée zu einem anziehenden Kunstgenuss abrundete. *d. R.*

Correspondenz.

St. Petersburg, den 12. März 1847.

Den 3. März Concert des Hrn. Hector Berlioz. Programm: 1) Ouverture aus dem römischen Carneval; 2) Faust, Legende in 4 Abtheilungen (erster und zweiter Theil); 3) Instrumental-Fragment aus der dramatischen Symphonie über Julietta und Romeo; 4) Triumphmarsch für 2 Orchester. „Wer, was ist Berlioz? was spielt, was singt er?" diese Fragen durchkreuzten sich vor dem Concerte in den Salons und die einflussreichen Kunstfreunde, welche sich die Aufgabe stellten, Hrn. Berlioz hier eine solenne Aufnahme zu bereiten, hatten deshalb keine geringe Mühe. Doch nicht vergebens. Die schönen Räume des colossalen adeligen Vereins-Saales waren von der glänzendsten Versammlung gefüllt und ein Beifallssturm begrüsste den Concertgeber. Selbst die ungemeine Gefügigkeit, mit der die ersten hies. Musiker denselben unterstützten, ihre seltene Uebereinstimmung zu seinem Lobe — es war bis dahin hier z. B. unerhört, dass das Orchester nach der öffentlichen Aufführung einer Composition applaudirte — während Beethoven's letzte Quartetten und seine *D-moll*-Symphonie mit Chor noch als Irrthümer bezeichnet werden, war eine überraschende Erscheinung. Mag es Enthusiasmus für Berlioz, oder die Furcht vor seiner Kritik, oder auch die Hoffnung, von ihm lobend erwähnt zu werden, gewesen sein; der Sieg, den die geistige Ueberlegenheit dieses Mannes auf so verschiedene Interessen ausübte, ist in Petersburgs musik. Annalen ein bedeutendes Ereigniss. Ebenso bewährte sich dieser geistige Einfluss über die Instrumental- und Vocalmassen — es waren gegen 300 Musiker und Sänger — die Berlioz unter seiner Oberleitung vereinigt hatte und die in der Ausführung der sehr schwierigen und combinirten Musikstücke Vortreffliches leisteten. Auch in Deutschland hält das Philisterthum für heimische Talente eben so viele Dornenkronen bereit, als es für ausländischen Ruf Lorbeerkränze flechtet — man denke nur an die Wüste von David und an R. Schumann und R. Wagner — und die Aufnahme, welche Berlioz dort fand, wurde in diesem Sinne von Einigen angefochten. Ich gebe jenen Huldigungen eine andere Deutung: Berlioz war stets ein feuriger Vertheidiger der grossen deutschen Tonmeister, er war es selbst auf die Gefahr hin, deswegen seinen Landsleuten unbequem zu werden, und hat sich unbestreitbare Verdienste um die Anerkennung deutscher Musik in Frankreich erworben; ein silberner Taktirstab oder einige Zweckessen sind nur schwache Zeichen für die Hochachtung, welche er für seinen Kunsteifer reichlich verdient hat. Wenn der schaffende Künstler in seinen Werken neue Kunstansichten mit allen daraus hervorgehenden Consequenzen zu befolgen den moralischen Muth hat, so ist das nicht minder anerkennenswerth. Ob diese Ansichten sich zu Kunstwahrheiten herangebildet haben, es überhaupt können, darüber entscheidet ja so selten die Gegenwart. Wie oft muss nicht der geistige Impuls erst mehrere Generationen durchleben, ehe er zur Frucht und diese dann zur Reife gelangt; das schmälert nicht die Verdienste Desjenigen, der diesen Impuls gab. Berlioz hat im Gebiete der Tonkunst mehrfach Anlass zu einer Fortentwickelung geboten. Diese Musik zu Faust ist ein tüchtiger Zug vorwärts, sie wird in Deutschland zwar grosse Aufregung unter den Musik-Kritikern veranlassen, aber selbst die heftigsten Gegner von Berlioz werden zugeben müssen, dass damit eine neue lebensfähige Kunstrichtung angebahnt worden ist. Es offenbart sich in dieser Composition ein begeistertes Streben nach einem hohen Ziele. Das melodiöse Element gelangt darin zu sichererer Geltung und die Formen sind weniger kantig, als in früheren Werken von Berlioz. Einige Orchestereffecte sind merkwürdig und von entschiedenster Wirkung auf die Zuhörer, z. B. das Ballet der Sylphen, der ungarische Marsch und der Soldaten-Chor. Hr. Ricciardi (Tenor) sang die Parthie des Faust mit französischem, Hr. Versing die des Mephistopheles mit deutschem Text. (!) — Dass auch einmal einem Componisten das Concertglück lächelte und er nicht auf die Unkosten drauf zu zahlen hatte — die Einnahme betrug über 14,000 Rub. B. — ist eine wohlthuende Thatsache.

Den 4. März im gr. Theater Concert der Mlle. Lise Barbier Cristiani. Der Reiz der Neuheit, eine Dame Violoncell spielen zu sehen, hatte nur eine sehr kleine Versammlung herbeigeführt, welche von dem Talente der Concertgeberin augenscheinlich überrascht wurde. Mlle. Cristiani singt auf ihrem Instrument. Ihr Ton ist angenehm und voll, würde noch mehr wirken, wenn nicht die belgische Manier, den Bogen häufig auf einem Ton zu wechseln, dies zuweilen überdrüssig machte. Die Fertigkeit der linken Hand ist tüchtig ausgebildet, weniger die der rechten; Beifall wurde in Menge gespendet. — An demselben Tage gab auch Hr. Blaes sein zweites Concert; es war leer.

Den 5. März im gr. Theater Ernst's drittes Concert. Alle Plätze waren besetzt und am Schlusse erfolgte unter anhaltendem Jubel die Aufforderung zu einem vierten Concerte. Wir lernten diesmal Ernst als Componisten in einem Stücke von grösserem Umfange schätzen. Sein *Fis-moll*-Concert ist eine ehrenwerthe Arbeit. Das Papageno-Rondo, seiner Anlage nach sehr launig, ist ein brillantes Solostück. Eine Romance von Beethoven spielte Ernst vollkommen. Der Carneval wurde da capo verlangt. Als darauf der Beifall nicht endigen wollte, spielte der geniale Virtuose noch seine Elegie und nahm dann mit dem ihm eigenen liebenswürdigen Anstande den Blumenstrauss auf, den ihm eine begeisterte Seele zugeworfen hatte. Als Intermezzo hörten wir an diesem Abende eine für Orchester componirte Ballade von Ch. Vollweiler, die ein neuer Beweis von dem schönen Compositionstalente dieses Künstlers ist. Das Publicum nahm wenig Notiz davon — wär's eine Polka gewesen!

Den 6. März Directionsconcert. Ernst spielte darin die Variation von Mayseder. Er ist jetzt in der vollsten Gunst des Publicums, der Carneval wurde gerufen und bewilligt.

Den 7. März Concert des Violinisten Kühn (blindgeboren).

Den 8. März zweites Concert der philharm. Gesellschaft zum Besten ihrer Musikerwittwen und Waisen im adl. Vereinssaale. Dirigent Hr. Albrecht. Programm: Erste Symphonie von Mendelssohn (*G-moll*). Ein nicht durchgängig glücklich erfundenes Werk aus seiner Jünglingszeit. Pianoforte-Concert von Henselt, ausgezeichnet vorgetragen von dessen Schülerin, Fräul. v. Bolgowsky. Concertino für 3 Violinen (!) und Violoncell von L. Maurer. Ernst spielte darin die erste Violine und gleich darauf seine Elegie. Hr. Berlioz dirigirte die von ihm arr. Aufforderung zum Tanze von M. v. Weber. Hr. Ricciardi sang eine Tenorarie, und das Concertino für Posaune von F. David (dem Leipziger Concertmeister) vortrefflich von Hrn. Plagmann geblasen, war ein gutes Schlussstück. Zahlendes Publicum hatte sich spärlich eingefunden. — Henselts liederartige Claviercompositionen und seine Etuden, die ihrer Zeit so grosse Sensation machten; dann sein bedeutender Ruf als Virtuose, der ihm einen Platz neben Liszt und Thalberg anweist; dies, vereinigt mit den von seinen Verehrern seit sechs Jahren erzählten Wundern, seines *F-moll*-Concertes, musste die Erwartungen auf dessen erste öffentliche Aufführung sehr spannen. Nun wurde es endlich hier und zwar in achtungsvollster Weise für den Autor dem grösseren Publicum zugänglich gemacht, aber ohne jene electrische Wirkung hervorgebracht zu haben, wie sie von der günstigen Stimmung der Anwesenden erwartet werden konnte. Die Meisten hatten wohl ein brillantes Salonstück gehofft oder wussten vielleicht nicht, was sie erwarten durften. — Das Concert macht dem Compositionsstreben Henselts Ehre. Virtuosentiraden hat er verschmäht und unverkennbar ist sein Bemühen, die sogenannten Claviereffekte dem musik. Interesse unterzuordnen. Dass er hierin noch nicht zu der geistigen Freiheit gelangt ist, die dieses Bemühen unbewusst erscheinen lässt und dass die Eigenthümlichkeit seiner Spielmanier ebenfalls seiner Absicht manchmal hindernd war, das sind Dinge, die mit der billigen Rücksicht erwähnt werden müssen, die jederzeit ein erster Versuch zu fordern berechtigt ist. Die Passagen in Henselts Claviercompositionen sind mehr oder minder arpeggienartig, in die eine Melodie eingewebt, auch wohl eine Begegnung von Mittelstimmen versucht ist. Diese Behandlungsart ist einer Verbindung mit dem Orchester, dessen breite harmonische Basis durch sie auf dem Pf. gewissermassen ersetzt werden soll, nicht günstig, weil das Eine oder Andere häufig überflüssig wird, und dieses ist denn auch der Hauptgrund, weshalb die Clavierparthie in diesem Concerte nicht hinreichend von dem mitwirkenden Orchester gehoben wird, sondern gedrückt klingt. Für die Pianofortespieler wird demungeachtet das Werk von grossem Interesse sein. Das Andante darin athmet tiefes Gefühl und ist meiner Meinung nach ein sehr gelungenes Musikstück. Die Orchesterparthie ist für ein 2tes Pianof. von dem Componisten selbst arrangirt. In dieser Ausführung macht das Concert einen sehr befriedigenden Eindruck.

Den 9. März zum Besten des Elisabeth-Hospitals grosses Concert im adl. Vereins-Saale. Dirigent Hr. H. Romberg. Progr.: Ouverturen zu Wilhelm Tell von Rossini und Struensee von Meyerbeer. Hr. Honnoré spielte das schöne *G-moll*-Concert von Mendelssohn; Hr. Ernst trug ein Violinsolo, Mlle. Cristiani ein Violoncellsolo vor. Von den Hrn. Riccardi und Versing wurde ein Duett aus Othello und von den Damen Blaes-Meerti und Dupéctiaux Arien von Donizetti und Halevy gesungen. Ein glänzendes und zahlreiches Publicum war anwesend.

Wien, am 31. März 1847.

Wenn die Medicin kühn auf dem Culminationspunkte der Vollkommenheit thronen und ein Körperleiden oder eine Krankheit nunmehr als Sage im Menschengeschlechte herumirren wird, dann mag es eine Lust heissen, in Correspondenzverbindung oder als Primadonna in Engagement zu stehen; doch bis dahin wird die menschliche Hinfälligkeit den armen Erdensöhnen und Töchtern noch oft gar arg und derb zuspielen. Einen Beleg hierfür bietet meine Wenigkeit und deren heimtückische Parze. Den 18. Febr. hatte ich noch frisch und kerngesund erlebt, der Abend rückte heran, schon hatte ich das Libretto von Meyerbeer's „Feldlager in Schlesien" (mit dem, durch die Censur gemilderten österreichischen Titel „Vielka") in der Tasche, bereits hatte ich mich durch die schon um 3 Uhr Nachmittags gefüllten Räume des Opernhauses durchgearbeitet und ich sass schon auf meinem müh- und schmerzvoll errungenen Sitz, die Ouverture begann, ward repetirt, der Vorhang wurde aufgezogen und — er fiel, Applaus, Kränze, Bouquets, Hurrahhoch, Bravissimo, dass das ganze Proscenium in Jubel und aufwirbelnden Staub gehüllt war; überrascht und betäubt von dem Angriffe, den dieses Tonwerk auf den Zuhörer beim ersten Male ausübt, drängte ich mich durch die Menge, eilte nach Hause und der freundliche Leser sollte durch diese Zeilen, die jetzt erst in seine Hände gerathen, sogleich von dem Schicksale und der Aufnahme dieses unseres Adoptivkindes benachrichtigt werden; doch die Seele war zu voll, zu geizig, um die empfangenen Eindrücke durch Worte wieder dem Papiere nach Kräften anzuvertrauen; der folgende Tag war hierzu bestimmt, wo das Ganze mehr geordnet, mehr in seinen Einzelheiten beschaut und betrachtet werden konnte. Auch dieser Tag brach an, ich setzte mich an mein Schreibepult, die Feder schleifte träge über das Papier, denn der Kopf war wüst und schwer und binnen einigen Stunden lag ich als Fieberkranker unter der Decke und die tollsten Fratzen und Grimassen zauberte mir meine erhizte Fantasie vor das Auge, und so ging die erste Aufführung der „Vielka" unbeachtet an Ihrem Correspondenten vorüber; doch endlich bricht er sein Schweigen und diese Zeilen wollen als seine Rechtfertigung dem freundlichen Leser entgegenkommen.

Zuerst mag nun das schon vordem erwähnte Thema wieder aufgegriffen werden und unsere liebliche „Vielka" mag nun zum zweiten Male in den Vordergrund dieser Zeilen als Hauptererscheinung den ersten Rang behaupten. Die Erwartungen unseres Publicums waren auf das Erscheinen dieses Tonwerkes sehr gespannt, so wie sie wohl vor Berlioz und David's „Wüste" nicht straffer waren, man erwartete das Imposanteste, das Grossartigste der Orchestrik, die Vorbereitungen wurden mit einer Aufmerksamkeit und Gewissenhaftigkeit verfolgt, als handle es sich um das zu entscheidende Wohl und Wehe unserer Stadt, unseres Volkes: das ist Sitte des Grossstädters, er muss seine Zeit nach Ereignissen, nach Epochen messen, entnähme er diese nun aus Apollo's Neunfrauenwirthschaft, oder aus dem Bannkreise der Politik, oder aus Minervens Eulengekrächze, oder aus dem dampfumflutheten Inselgebirge der Industrie, das gilt ihm gleich. Nachdem diese Oper nun zum 12ten Male gegeben wurde, würde man nur Wenige im Publicum gefunden haben, welche sie nicht schon zu wiederholten Malen gehört hatten, ein Beweis von dem Gehalte des Werkes selbst, und von der Theilnahme des Publicums daran. „Vielka" als Oper könnte wohl nicht den tragischen beigezählt werden, wie dieses bei „Robert" und den „Hugenotten" der Fall ist, es fällt darin der Held; das tragische Ende sammt der allerchristlichsten Verklärung in der Schlussscene ist noch immer nicht im Stande, das schelmisch-schwärmerische Kind der Haide plötzlich zur epischen Hauptfigur umzuschaffen, das wollte auch der Tondichter nicht, er hat das Mädchen, nicht die Heldin gezeichnet, und diese Wahl für sich würde schon unsere volle Anerkennung verdienen, so wie wir dem Dichter unseren wärmsten Dank zollen, dass er den Herzog nur selten, den Leopold gar nicht auf die Bühne bringt und den ganzen Kram nicht gar zum völligen Ragout zerbröckelte. An Charakteren ist diese Oper eben nicht zu reich ausgestattet; Saldorf könnte im Nothfall als alleiniges Surrogat darin prunken, doch ausser seinem *Zopf*, wo-

rin die ganze Kraft des esprit de corps verborgen, und einigen hübschen Arien besitzt er weiter keine sonderlich rühmenswerthen Eigenschaften, sein Haar ist ergraut, seine Kraft erlahmt, und selbst in seiner Kraft wäre dieser Mann nicht im Stande gewesen, die Worte des alten Margett's: „Ich bin Margett, ich bin ein Deutscher!" aufzufassen, denn er ist bloss „wirklicher General in der Armee". Konrad ist eine zu läppische Figur, um grössere Theilnahme zu verdienen, und ein hohes Verdienst für Meyerbeer liegt darin, dass uns diese Drathpuppe, eingehüllt in das Festkleid des ersten Tenors, nicht nur nicht anwidert, sondern selbst bei mangelhafter Besetzung amüsirt.

Mit Rücksicht auf den Totaleindruck ist gewiss der zweite Akt die Krone des ganzen Tonwerkes; diese gigantischen Massen, die sich uns gegenüber hier aufthürmen, diese übereinander gehäuften Schwierigkeiten, welche uns fast schon ein harmonisches Unding nicht mehr bloss ahnen lassen und die dann mit solcher Leichtigkeit sich entwirren, dieses Tongewoge gleich dem entfesselten Orkane, das uns rings umfluthet, es ist das Höchste, was für das Ensemble geleistet worden. Ist im ersten Akte mehr das Naive und Komische, im zweiten das Grossartige zur musikalischen Folie gemacht, so entzückt uns der dritte Akt durch seine zarte elegische Haltung. Wollen wir uns die Einzelleistungen der dabei beschäftigten Personen etwas schärfer in's Auge fassen, so gebührt hierin unbestritten dem Frl. Lind der erste Preis; ihr: „Oh ich necke ihn", oder „Es summt und schwirrt und singt und klingt", oder ihr Flötensolo sind Piecen, die das Publicum nie satt zu hören bekommt; diese Partbie ist aber auch gewiss ihre herrlichste Leistung, und es wäre sehr zu bezweifeln, ob das Flötensolo von einer andern renomirten Sängerin ihr gleich gesungen würde. Hr. Staudigl als Saldorf singt eben so herrlich als er schlecht spricht; seine Arie im 2ten Akte, leider die grösste, die seine Parthie aufzuweisen hat, erweckt immer neuen Beifallssturm. Hr. Ditt als Konrad will auf den Brettern nicht heimisch werden, seine grosse und schöne Arie: „durch Feld und Au" hörte ich wohl, aber denn blieb sie weg, schade um diese Piece selbst und auch um den Künstler, der so wenig kräftigen Willen und Selbstvertrauen für seine Fähigkeit an den Tag legt. Hr. Dulle Aste und Hr. Becker, ersterer als Grenadier, letzterer als Husar, wirkten recht verdienstlich, Frl. Bergauer giebt die Therese neben der Lind und das Publicum nimmt sie als solche mit in den Kauf, dabei bewährt sich das Wehrwort: Geben ist seliger als nehmen. Einem on dit zufolge soll sie für die Folgezeit die Lind als Vielke ersetzen, wahrscheinlich nur ein boshafter Scherz. Die äussere Ausstattung ist theilweise mit vielen Kosten und wenig Geschmack, gerade das verkehrte Verhältniss, das eine Direction vor Augen haben soll. Die Lagerscene ist ganz unpraktisch, der benutzte Raum viel zu enge, da doch die Menschenmasse die ganze Bühne beleben und sich gehörig darauf entfalten könnte, während bloss die Hälfte des Podiums benutzt wurde; die Scenerie ist unschön; die Schlussscene, der Eintritt Vielke's ins Paradies, ist ein nettes Tableau, aber die ziegelrothen Wolken erinnern dabei zu viel an den irdischen Bau, das widerspricht dem Schrifttexte: „Mein Reich ist nicht von dieser Erde". Doch nur im Vorübergehen mögen jene Unbedeutenheiten, die jedoch von dem Publicum auch nicht unbeachtet bleiben, erwähnt werden, und es bleibt somit nunmehr von dem Erfolge zu sprechen, der dieser Oper in Wien zu Theil wurde. Wenn ich von der ersten Vorstellung spreche, so gilt dasselbe auch von der zwölften, denn bei jeder ward Meyerbeer nach jedem Akte gerufen, bei jeder wurde der Compositeur und die Lind mit Kränzen und Bouquets überhäuft, bei jeder erndtete auch Staudig'l seinen Lorber, wurden die Ouverture und die früher genannten Piecen repetirt, kurz es war der einzige Unterschied, dass die ersten drei Male der Tondichter selbst dirigirte, die übrigen Male aber Hr. Suppé die Direction übernommen hatte.

Noch muss ich eines zweiten Werkes desselben Meisters erwähnen, des im vergangenen Monate zweimal zur Aufführung kam, es war dies die Ouverture zu „Struensee". Das erste Mal im philharmonischen Concerte hatte ich sie zwar nicht gehört, aber im Gesellschafts-Concerte ward ich davon überrascht. Es ist dies ein Werk, eines so grossen Meisters vollkommen würdig, und daher war auch dessen Aufnahme nicht nur eine im hohen Grade beifällige, sondern enthusiastische zu nennen, obgleich die Ausführung selbst im 2ten Concerte wohl manche und bedeutende Lücken und Unebenheiten den Zuhörer bemerken liess. Wurde man hier eine Vergleichung mit der Vielka-Ouverture versuchen, so dürfte wohl diese letztere dabei bedeutend in Schatten gestellt werden, denn dieses Werk ist eine wahrhaft grosse und erhabene Composition, sie ergreift das Gemüth und die Fantasie des Zuhörers unwillkührlich und reisst sie mit sich fort, leider dass ich nicht Gelegenheit hatte, sie von besser eingeschulten und zusammenwirkenden Kräften zu hören, im philharmonischen Verein soll dieses in vollem Maasse der Fall gewesen sein.

An Concerten und Akademien waren wir in diesem Monate recht gesegnet, doch wenig Erhebliches wurde darin zu Tage gefördert. Auch Frl. Nina Rollewerk, eine Dame der Emancipation, welche die Stricknadel mit dem Taktirstab vertauscht hat, war in der Reihe der Akademieveranstalter, dabei wurden nur Compositionen ihrer Feder zur Aufführung gebracht, als da sind: Matrosenchor, Trinklied, pièce fantastique etc., dass darüber die nicht emancipirten Damen schon bei Lesung der Annonce ein Grauen erfasste. Die Anwesenden waren mit dem Gehörten zufrieden und verliessen vergnügt den Saal (fatale Redensart! aber es ist kritischer Geschäftsstyl).

Von der ersten Oper des kleinen Benoni, eines 11jährigen Schülers Simon Sechter's, wird viel gesprochen, sie soll in einem Privatzirkel zur Aufführung gekommen sein und nicht ohne Beifall; wir sind auf die Oeffentlichkeit sehr begierig. Morgen beginnt die italienische Saison, davon nächstens ein Mehreres. *Dr. M.*

Abfertigung.

Im Feuilleton der 11ten Nummer dieser Zeitung befindet sich ein mit *H. T.* unterzeichneter Artikel, die italienische Sängerin Fodor betreffend. Die Leser d. Bl. wissen, dass diese Chiffre (*H. T.*) meinen Namen markirt; der Artikel versteckte sich demnach nicht unter der Maske der Anonymität, wie wirklich anonyme und daher feige und verächtliche Schmähartikel, die als Inserate in No. 80 u. 81 der hiesigen Vossischen Zeitung abgedruckt stehen, darthun möchten.

Der meinem Artikel über die italienische Sängerin Fodor vorangehende, über die Aufführung der „Preciosa" im Königstädt. Theater, rührt nicht von mir her, was ich die Redaction zu bezeugen bitte.*)

Wer seine Ansicht über eine Sache drucken lässt und dieselbe mit seiner Namensunterschrift oder Chiffre vertritt, muss es sich nicht selten gefallen lassen, durch solche anonyme Schmähartikel besudelt zu werden, wie die in der Vossischen Zeitung, die nicht gegen mein Urtheil über die Sängerin Fodor, sondern vielmehr gegen meine Person gerichtet sind. Es wird keinem Verständigen einfallen, sich gegen solche verächtliche Anfechtungen vertheidigen zu wollen, auch muthet der bessere Theil des Publicums das Niemandem zu; es ist ein anderer Grund, der mich zur Feder greifen lässt. Es geschieht, um einige Fragen zu stellen:

1) Wenn Sgra. Fodor wirklich die grosse Künstlerin ist, wofür anonyme Inserate sie ausgeben möchten, wenn sie mehr

*) Der in No. 11 befindliche Aufsatz über die Oper „Preciosa" ging nicht von Hrn. Truhn, sondern von der Redaction dieses Blattes aus. *d. R.*

ist, als ich in No. 11 d. Bl. behauptet habe, warum übt sie keine Anziehungskraft auf das Publicum aus? Warum treten nicht Leute von musikalischen Kenntnissen auf, um ihren Ruhm zu verkünden? Warum datirt ihr Künstlerruhm nicht schon von andern bedeutenden Städten und Bühnen her? Oder ist die Dame noch zu jung, als dass sie schon ein Renommé erworben haben könnte, und ist vielleicht die Königstädt. Bühne der erste Schauplatz ihrer Thaten? Ich weiss das nicht, denn ich kenne Sgra. F. nur von der Bühne her und habe vor ihrem hiesigen ersten Auftreten durchaus nichts über sie gehört oder gelesen.

2) Welche eigenthümliche Bewandniss mag es doch nur haben, dass jeder Referent und Kritiker, der nur im Mindesten an der absoluten Vortrefflichkeit der Leistungen des Königstädt. Theaters, namentlich der italien. Oper zu zweifeln wagt, sich der Gefahr aussetzt, durch anonyme Schmähartikel besudelt zu werden.

Ich hatte nicht geirrt, als ich in dem quaest. Artikel (No. 11 d. Bl.) sagte, dass es gewisse Leute gäbe, „die sich's dann und wann ein Stück Geld kosten lassen, sie (die eine Sängerin oder mehrere) durch eingesandte anonyme Lobhudeleien zu erquicken und gegen die übermässig wohlwollenden und freundlichen Artikel, welche die ital. Oper betreffen, förmlich zu vertheidigen."

Ich hatte nicht geirrt, denn kaum hatte ich an der absoluten Vortrefflichkeit der Dame Fodor gezweifelt, so wurde ich auch schon von einem feigen Anonymus persönlich angeschimpft.

Kaum fing der Kritiker in der Vossischen Zeitung an, die absolute Künstlergrösse derselben Dame in Zweifel zu ziehen, so erschienen in der Voss. Ztg. selbst anonyme Zurechtweisungen, obgleich die Dame F. und die Leistungen der italienischen Oper überhaupt mit grösster Zurückhaltung, zarter Scheu, Schonung und Milde recensirt worden waren. Man soll aber gar nicht urtheilen, nur Bewunderung zollen, ganz enthusiastische, unbedingte Bewunderung. Theodor Woeniger erklärt in No. 80 der Voss. Ztg., dass er die Leistungen des Schauspielpersonals der Königstädt. Bühne nicht mehr mit der bisherigen Schonung und Milde, sondern für die Zukunft mit kritischer Strenge besprechen wolle. Nun, wir wollen sehen, wie lange er das dürfen wird. Wir fürchten, dass er so wie der Beurtheiler der italienischen Oper nicht nur den anonymen Schmähern zur Zielscheibe werden dienen müssen, wie ich, sondern dass man ihnen auch das Referiren über die Königstädt. Bühnenleistungen gar bald unmöglich machen dürfte.

Erging es doch vor ein paar Jahren dem wackern Anton Gubitz, der damals über die italienische Oper referirte, nicht besser, als er nicht Alles loben wollte. Man entzog ihm das Referat, oder besser, er gab es auf, als man ihm sein freies, ehrliches Urtheil unmöglich machte; auch wurde der Druck der Königst. Theaterzettel aus der Gubitz'schen Druckerei nach — einer andern verlegt. — Sapienti sat.

Wir wollen abwarten, wie sich die Beurtheiler der Königstädt. Bühne in dem Dilemma verhalten werden. Wie Männer von Ehre, dess sind wir gewiss. Auch sie werden sich, gleich Anton Gubitz, nicht zu gezwungenen literarischen Clacqueuren herabwürdigen lassen.

Unter den obwaltenden Umständen macht sich aber jeder, der die Leistungen der Königstädt. Bühne unbedingt lobt, verdächtig, von gewissen, unaussprechlichen Bedingungen und Rücksichten abhängig zu sein; wer aber an der absoluten Vortrefflichkeit derselben zu zweifeln wagt, kommt in die Gefahr, von anonymen Pressbengeln mit Koth beworfen zu werden.

Referenten über die ital. Oper will ich noch aufmerksam machen, ja auf Reinheit und Correctheit des Styls zu achten, es könnte sonst irgend ein kamtschadalischer Kunstbarbar seine Börse ziehen, einen öffentlichen Literaturschänder bestechen, damit er, anonym, grammatikalische und syntactische Fehler aufzustöbern suche.

H. Truhn.

Feuilleton.

Maria Anna Freiin von Natorp geb. Sessi

ist am 10ten d. M. in Wien nach einem kurzen Krankenlager im 77. Jahre gestorben. Sie war die älteste von ihren fünf Schwestern Sessi, deren Name sich eine hohe Berühmtheit errang und in der musikalischen Welt mit Auszeichnung genannt wurde.

Maria Anna (Marianne) Sessi wurde in Rom geboren, wo ihr Vater angestellt war, jedoch in der Folge (i. J. 1794) nach Wien übersiedelte. Als ihr Geburtsjahr wird in mehren Biographien 1776 angegeben, wornach die berühmte Künstlerin bei ihrem Absterben erst das 71. Lebensjahr erreicht hätte; da sie jedoch in dem vorliegenden Partezettel von ihren beiden noch am Leben befindlichen Schwestern mit 77 Jahren angegeben ist, so müssen wir diese Angabe schon als die richtigere und verlässlichere annehmen, wornach dann das Jahr 1770 als ihr Geburtsjahr erscheint. Sie erhielt ihre musikalische Bildung von ihrem Vater, dem sie auch im Jahre 1792 nach Deutschland folgte, wo sie bei der Opera-seria in Wien (1793) engagirt wurde. Zwei Jahre darauf verheirathete sie sich mit dem reichen Kaufmann B. von Natorp. Bis zum Jahre 1804 verblieb sie in Deutschland, dann aber kehrte sie wieder in ihre Heimath zurück, gab an verschiedenen Theatern Italien's Gastrollen und erntete überall reichen Beifall. Ihr Name verbreitete sich mit Schnelligkeit und sie erhielt die auszeichnendsten Anträge, ohne sich jedoch irgendwo festzusetzen. Erst im Jahre 1808 nahm sie beim Theater San Carlo in Neapel ein längeres Engagement und verblieb auch dort durch zwei Jahre. Die grösste Verbreitung ihres Namens jedoch verdankte sie ihrem Aufenthalte in London. Von dort aus ging ihr Ruf in alle Länder und ihr Name ward den berühmtesten gleichgestellt. Im Jahre 1816 erst kam sie wieder nach Deutschland, gastirte an den ersten Bühnen mit ausserordentlichem Beifall, hielt sich längere Zeit in Dresden, Hamburg und Berlin auf, und ging dann nach Copenhagen und Stockholm. Nachdem sie bald im Norden und bald im Süden Triumphe gefeiert, kam sie im Jahre 1835 wieder nach Deutschland; allein, der Zauber ihrer Stimme war geschwunden, der Schmelz verwischt, die Zeit hatte ihr Recht geltend gemacht und die Saiten verstimmt. War gleich in ihrer Seele, in ihrem Geiste das künstlerische Bewusstsein noch klar und jugendlich frisch, die Kehle hatte gealtert, das Instrument war ausgesungen. Im Jahre 1836 trat sie zum letzten Male in Hamburg als Pygmalion in der gleichnamigen Oper auf, dann zog sie sich gänzlich zurük und wollte nach Italien zurückkehren, und in Florenz den Rest ihres Lebens zubringen; sie ging jedoch vorerst nach Berlin, hier aber war man bemüht sie zu fesseln und sie blieb auch, gab Unterricht im Gesange und bildete so manche jugendliche Talente aus. Den Rest ihres Lebens brachte sie in Wien zu, wo noch zwei ihrer Schwestern, nämlich Victoria verehlichte Alexander und Anna Marie verehlichte Neumann in stiller Zurückgezogenheit leben. Hier war es auch, wo der Tod sie abrief in das Reich der ewigen Harmonieen.

Marianne Sessi war jedenfalls eine der grössten Bravoursängerinnen ihrer Zeit; ihre Stimme von seltenem Wohlklang und einer staunenswerthen Kraftfülle. Ein Hauptvorzug ihres Gesanges war eine bewundernswerthe Vollendung im colorirten Gesange, die Schönheit ihrer Passagen, aber auch die Kühnheit mit der sie die grössten Schwierigkeiten überwand war stupend, mit diesen verband sie einen seltenen Ausdruck im declamatorischen Gesange und eine wahrhaft künstlerische Auffassung. In der Zeit ihrer Blüthe trat sie mit den ersten Künstlerinnen in die Schranken und nur ihre jüngere Schwester Imperatrice soll sie an Adel der Stimme und Ausdruck im Gesange übertroffen haben.

Auch die beiden noch hier lebenden Schwestern Frau Vic-

toria Alexander und Anna Maria Neumann haben sich durch ihre Gesangsleistungen des berühmten Namens Sessi würdig gezeigt; besonders ist die Letztere eine der bedeutendsten Sängerinnen gewesen, welche sich bis zum Jahre 1823 in der Gunst des Publicums erhielt, wo sie aber durch eine Krankheit ihre Stimme verlor und sich demnach gänzlich ins Privatleben zurückzog. *W. M. Z.*

Die Claqueur's in Paris.

Der Chef de claque ist ein sehr wichtiges Mitglied der Academie royale; der letzte Chef, Mr. Auguste Lavasseur, welcher vor Kurzem starb, besass ein Haus in der Stadt und eines auf dem Lande, und seine jährliche Einnahme kam der eines Marschalls von Frankreich gleich. Fast von jedem Künstler des Theaters pflegte er eine monatliche Summe als Lohn für seine Dienste zu empfangen; diejenigen, deren geringe Gage ihnen nicht gestattete, ihn in Geld zu bezahlen, überliessen ihm ihren freien Eintritt. Er hatte zwei „Lieutenants", unter denen vier „Unterlieutenants" standen. Jeder von diesen sechs Führern hatte eine „Brigade" von zehn Mann unter seinem unmittelbaren Befehl, so dass das Ganze aus sechszig Personen bestand. Diese waren in drei Klassen abgetheilt, deren erste Diejenigen umfasste, welche für ihre Dienste bezahlt wurden, die zweite Diejenigen, welche gratis dienten, und die dritte Diejenigen, welche einen Theil ihres Eintrittsgeldes selbst bezahlten. Die erste Brigade erhielt 1 Frk. 25 Cent. (etwa 36 Kr.) für den Abend; die zweite, welche meist aus jungen Lehrlingen bestand, sehr zufrieden, das Stück umsonst sehen zu können, verdankte ihr Entrée der Gönnerschaft eines Unterlieutenants, dem sie ihrerseits ein petit verre oder eine Cigarre zukommen liess. Die dritte Klasse erhielt Zutritt, indem sie Mr. Auguste zwei Franks für ein Billet, statt des gewöhnlichen Preises von vier Franks zahlte. Das Signal zum Applaus gab der Chef, indem er leicht mit seinem Stock auf den Boden stiess und das gewöhnliche Rendezvous der ganzen Bande, wo sie hinsichtlich des Grades von Enthusiasmus instruirt wurde, womit ein besonderer Künstler oder ein „morceau" bewillkommt werden sollte, war ein Weinladen in der Rue Favart. Dass diese ganze Einrichtung ein abscheulicher Uebelstand ist, bedarf der Erwähnung nicht; es scheint aber sehr schwer oder unmöglich zu sein, den Uebelstand zu beseitigen, es müssten denn alle Claqueurs so gewissenhaft sein, wie jener Mann, der bei der Aufführung eines unbedeutenden Stückes mit aller Kraft seiner Hände applaudirte und dabei so laut als er konnte ausrief: „Elendes, erbärmliches Zeug!" Als man ihn fragte, was dieser Widerspruch bedeuten sollte? sagte er: „Meine Hände sind bezahlt, um zu applaudiren, und darum thun sie es: allein ich bin auch ein Kunstverständiger, und so kann ich, während ich klatsche, nicht umhin, zu sagen, was ich denke." — In den kleinern Theatern ist der chatouilleur ein fast eben so nützlicher Bundesgenosse wie der chef de claque: sein Geschäft ist, bei allen vorkommenden Witzen zu lachen und in kurzen Zwischenräumen verschiedene Exclamationen des Vergnügens hören zu lassen, in der Absicht, das Publicum zu ähnlichen Kundgebungen der Zufriedenheit anzureizen.

(Bl. a. d. Gegenw.)

Berlin. Mad. Viardot-Garcia ist für den nächsten October und November an der National-Oper in London engagirt.

— Am Sonnabend den 17. d. M. steht uns Beethovens 9te Symphonie mit Chören nach Schillers Ode an die Freude bevor. Hrn. Kapellmeister Taubert ein Dankvotum im Namen aller Derer, die den lebhaften Wunsch hatten, dies Werk zu hören.

— Montag den 19ten werden die Geschwister Neruda, eine kleine Clavierspielerin Amalie von 11 Jahren und Violinspielerin Wilhelmine von 7 Jahren sich im Saal der Singacademie hören lassen. Die Tage des Enthusiasmus der Milanollo-Zeit stehen uns bevor, namentlich erinnert die kleine Violinspielerin sehr lebhaft an Maria Milanollo. Am Mittwoch den 21sten das Concert der Königl. Concertmeister Gebr. Ganz, und des Hofpianisten Dr. Kullak; am 26sten das durch Unpässlichkeit der Mad. Viardot-Garcia aufgeschobene Concert des Königl. Concertmeisters Ries. Herr Concertmeister Carl Schubert, einer der ausgezeichnetsten Virtuosen auf dem Cello ist hier eingetroffen und wird sich gleichfalls öffentlich hören lassen. Hr. Concertmeister Prattó aus Stockholm ist nach Hamburg abgereist um dort Concert zu veranstalten.

Breslau den 1. April. Die Sing-Akademie hat die Breslauer Ostermusiken mit der grossen S. Bachschen Passionsmusik eröffnet. Am grünen Donnerstage achtundvierzigste Aufführung von Haydn's Schöpfung in der Aula Leopoldina unter Leitung des Musiklehrers des kathol. Sem. Hrn. A. Schnabel. Am Charfreitage die seit 1785 alljährlich wiederkehrende Aufführung von Graun's Tod Jesu in der Elisabethkirche unter Direction des Cantors Hrn. Pohsner. In der Bernhardinerkirche fällt das sonst von M. D. Hrn. Siegert veranstaltete grössere Oratorium wegen eines Seitens des Kirchen-Collegiums erhobenen Einspruchs diesmal aus. — Die Concert-Säle fangen an zu verwaisen. Clara Schumann-Wieck ist ausgeblieben. Das Gerücht von ihrer Herkunft hat wenigstens einige Nachfrage nach den ihr bei ihrem früheren Hiersein gewidmeten Compositionen veranlasst. (Hommage à Clara Wieck etc. par Ed. Frank, E. Köhler, A. Kahlert, A. Hesse et B. E. Philipp). Ob es sich der Mühe lohnt zu erwähnen, dass eine sogenannte holländische Musikgesellschaft unter A. Crassé und H. Sauvlet und ein Virtuos auf dem von Dassane in Paris erfundenen neuen Instrument „Melophon" ihr Glück bei uns versucht haben, lassen wir dahin gestellt sein. Der Componist Hr. Ed. Frank hat sich während seines kurzen Hierseins nur in Privatzirkeln hören lassen. Der kleine Papendyk ist im Theater mit Hummels G-dur Concert (1. Satz), einer Fantasie von C. Voss und Czernyschen Variationen vor einem kleinen aber dankbaren Publicum aufgetreten. Erst nach dem Osterfeste will derselbe ein ordentliches Concert veranstalten oder vielmehr veranstalten lassen. Herr P. Lüstner will in seinem Institute zur gründlichen Erlernung des Violinspiels noch eine Mädchenklasse anbringen. — Unsere Oper war in neuerer Zeit wegen Krankheit der Sänger fast ganz hinter das Schauspiel getreten. In den letzten Wochen bildeten das ganze Repertoir: Maurer und Schlosser, Czaar und Zimmermann, die Hugenotten, Lucrezia Borgia. Die am 29. März zum Benefice der Mad. Küchenmeister-Rüdersdorf aufgeführte Halevysche Oper: „Guido und Ginevra" wird wahrscheinlich nicht die Aufmerksamkeit finden, die ihre Schwester „die Jüdin" im verflossenen Herbst gefunden hat. Von sonstigen Neuigkeiten in Bezug auf unser Theater wäre nur noch der Aufzeichnung werth, dass der Cellist Herr Bergmann, welcher sich früher fleissig mit der Instrumentation Taubert'scher Clavier-Compositionen beschäftigt hat, zu dem Drama „Vier verhängnissvolle Tage aus dem Leben eines grossen Mannes" (Napoleons) von W. Isoard, die Ouverture, Entre-Acts und Musik des Melodrams geliefert hat. Mit Ausnahme des Theaterzettels haben die hiesigen Blätter diese opuscula bis jetzt gänzlich ignorirt. Worin mag wohl der Grund hiervon zu suchen sein?

W. L.

Frankfurt a. M. Essers Oper: die beiden Prinzen, hat hier fiasco gemacht. — In Wien und Berlin wurde diese Oper mit grossem Beifall gegeben; liegt die Schuld am Geschmack des Frankfurter Publicums, an der Ausführung oder worin sonst? —

Stuttgard. Neuesten Nachrichten zufolge wird Kücken's Oper „der Prätendent" so bald wohl noch nicht in Scene gehen. Hr. Pischek, der eine Hauptrolle darin übernommen, geht vorläufig nach London.

Leipzig. Die Charfreitags-Kirchenmusik bildete ein Stabat

mater von **Astorga**. Die Chöre wurden wie immer höchst lobenswerth ausgeführt von den Thomanern; die Sopran-Soli diesmal von Frl. **Schwarzbach** mit ihrer wunderherrlichen Stimme unübertrefflich gesungen, die für Alt von Frau Musik-Director **Hauptmann** in ansprechender Weise vorgetragen.

Am Charfreitag-Nachmittag führte **Mendelssohn** seinen Paulus in der erleuchteten Pauliner-Kirche mit starker Besetzung, besonders der Chöre, im Ganzen sehr gelungen auf. Frl. **Mayer** sang die Sopran-Parthien in so künstlerischer und dabei in so echt kirchlicher Weise, wie wir uns nicht entsinnen, **sie jemals gehört zu haben**. Ebenso löste Hr. **Behr**, dem die Bassparthie zugetheilt, seine Aufgabe vollkommen. Auch die kleineren Soli wurden lobenswerth ausgeführt, so dass bis auf die Trompeter, die wohl in der Kraft des Guten ein wenig zu viel thaten (bei „Wachet auf ruft uns die Stimme" da gehört's hin), da sie von Mendelssohn schon an und für sich stets mit hohen Lagen bedacht sind, nichts Tadelnswerthes vorkam. Von herrlichem Effect war an einigen Stellen das Hinzutreten der Orgel. Die Kirche war nicht überfüllt, sondern **vollgepfropft** im eigentlichsten Sinne des Worts und somit eine schöne Einnahme für die Musiker-Wittwencasse erzielt.

— Am 9. April kam im Stadttheater eine neue Oper „die Belagerung von Solothurn" vom Kammermusikus **Brandenburg** aus Rudolstadt zur Aufführung. Näheres darüber behalten wir uns vor.

Wien. Am 11. März wurde das 4te und letzte Concert spirituel gegeben. Es wurden nur Compositionen von Beethoven aufgeführt.

Prag. Taubert's Symphonie wurde am 27. März im dritten Concert unseres Conservatoriums mit allgemeinem Beifall aufgeführt.

Aus dem Haag vom 4. März. Die „Belagerung von Leyden", Oper in 4 Acten und 7 Tableaux, die Worte von **Hippolyte Lucas**, Musik von **Ad. Vogel**, hat auf unserem Hoftheater einen ausserordentlichen Erfolg gehabt. Der König der Niederlande, welcher selbst dem Dichter den Stoff zu dieser Oper angegeben haben soll, wohnte mit seinem ganzen Hofstaat der Aufführung bei. Die Musik, reich an Melodie und gewandter Instrumentation, wird durch die interessante Färbung aus der holländischen Geschichte getragen. Die Ausstattung war prächtig, der Beifall ausserordentlich, und der König verlieh dem Componisten als Anerkennung seines schönen Werkes den Orden zur Eichnen-Krone.

Paris, 22. Februar. Gestern war ein erfreulicher Tag für die deutschen Armen in Paris. Der deutsche Hülfsverein hatte, um seiner in Folge der jetzt herrschenden grösseren Noth gänzlich erschöpften Kasse wieder einige Mittel zu verschaffen, im Pleyel'schen Saale ein grosses Concert veranstaltet. Die eigentlich musikalische Anordnung desselben hatte mit zuvorkommendster Bereitwilligkeit ein trefflicher deutscher Künstler, der Pianist und Compositeur **Sigismund Goldschmidt** aus Prag, übernommen, und seinen Bemühungen vorzüglich verdankt der Hülfsverein die gewonnene Mitwirkung mehrerer anderen deutschen und französischen Künstler von Auszeichnung, daher auch den glänzenden Erfolg des Unternehmens. Die Vorstände und Ausschussmitglieder des Vereins fanden andererseits in Unterbringung der Eintrittskarten den dankenswerthesten Beistand von Seite mehrerer edlen Damen des deutschen diplomatischen Corps, namentlich der Freifrauen v. **Könneritz** und v. **Stockhausen**, Gemahlinnen der Gesandten von Sachsen und von Hannover, dann der Frau Generalin von **Fleischmann**, Gemahlin des Gesandten von Würtemberg, und diesem allseitigen Zusammenwirken verdankt der Verein eine Einnahme von ungefähr 2700 Fr. Mit Freude erblickte man an der Spitze der ebenso zahlreichen als ausgewählten Versammlung auch die Vertreter mehrerer deutschen Höfe, den Grafen v. **Appony**, Botschafter von Oesterreich; den Fürsten von **Oettingen-Wallerstein** Gesandten von Bayern und Baron v. **Drachenfels**, grossh. hessischen Ministerresidenten. Frhr. von **Könneritz**, Gesandter von Sachsen, und Hr. **Weyland**, Ministerresident von Sachsen-Weimar, Mecklenburg-Strelitz und Oldenburg waren leider durch Unwohlsein an persönlichem Erscheinen verhindert. Die musikalische Ausführung war würdig der daran theilnehmenden Künstler und fand den ungetheiltesten Beifall, sowie auch schon die Wahl der Musikstücke eine höchst glückliche war. Das Septuor von **Hummel** für Flöte, Hoboe, Horn, Bratsche, kleine und grosse Bassgeige und Clavier wurde ausgezeichnet durchgeführt von den Herren **Dorus**, **Verroust**, **Rousselot**, Friedrich **Ehrmann**, **Gonffé** und Sigismund **Goldschmidt**. Fräulein Emma **Babnigg** bezauberte durch den Vortrag mehrerer deutschen und italienischen Weisen das ganze Auditorium. Herr S. **Goldschmidt** spielte zuerst eine Phantasie eigener Schöpfung über Motive der Oper Don Pasquale von Donizetti, dann mit seinem nicht minder trefflichen Landsmann Hrn. **Schulhoff** zusammen am Schlusse ein Duo für zwei Flügel von **Thalberg** über Motive aus der Norma; ich glaube die Leistungen beider Künstler nicht würdiger bezeichnen zu können, als wenn ich sage, dass sie vollkommen ihren längst begründeten Ruf als Meister behaupteten und ihr ganzes Publicum mit sich fortrissen. Dasselbe kann man von dem ausgezeichneten Vortrage des Herrn **Ehrmann** sagen, eines der ersten jetzt lebenden Violoncellisten. Endlich habe ich noch des jüngsten aller Mitwirkenden zu gedenken, des fast noch im Knabenalter stehenden Theodor **Pixis**. Er war der jüngste, aber ist in errungener Meisterschaft über sein Instrument, die Geige, wahrlich schon ein Mann, der seines Gleichen sucht. Der gestrige Tag war ein Tag des Glücks für die deutschen Armen in Paris, aber auch ein Tag der Ehre für die deutschen Künstler, die ihr Talent zum Besten der nothleidenden Landsleute geltend machten.

— Der Director der grossen Oper hat dem Minister des Innern eine Denkschrift eingereicht, in welcher er als Antwort auf die gegen seine Verwaltung gerichteten Angriffe eine umständliche Rechenschaft über dieselbe giebt, und seine Angaben mit Urkunden und Thatsachen belegt. Bemerkenswerth scheint in letzter Hinsicht besonders folgender Punkt: Man hat der gegenwärtigen Direction zum Verbrechen gemacht, dass sie sich nicht fleissiger und mit besserm Erfolge nach neuen Werken umgesehen habe, worauf Hr. Pillet nachzuweisen sucht dass er gethan was ihm irgendwie zu thun möglich war. Er verbreitet sich lang über diesen Gegenstand, und so viel erhellt aus seinen Angaben gewiss: 1) dass es ihm, dem Director, der sein nach dem Geschmack und Urtheile des Publicums berechnetes Interesse kennen muss, vor allem wünschenswerth, ja unerlässlich schien, neue Opern von dem Verfasser des Robert der Teufel und der Hugenotten zu erhalten, und dass er, um zu diesem Ziele zu gelangen, weder Versuche noch Versprechungen jeder Art gegen den Tondichter wie gegen anzuwerbende Künstler gescheut habe; 2) dass Meyerbeer seine zwei neuesten Werke: der Prophet und die Afrikanerin, obschon längst vollendet, der jetzigen Operndirection nicht habe anvertrauen wollen; 3) dass Meyerbeer endlich eingewilligt, eine dritte Oper zu fertigen, die von dem jetzigen Personal und namentlich von der ersten Sängerin Mm. Stoltz aufgeführt werden solle. — (Eines aber hat Hr. **Pillet** anzuführen vergessen: dass sowohl er als die ganze Academie royale de musique unter dem Pantoffel der Madame **Stoltz** seufzt und resp. zu Grunde geht.)

Paris. Den letzten Donnerstag war grosses Concert im Schloss der Tuillerien; zur Aufführung kam Beethoven's Musik zu Kotzebue's Ruinen von Athen; **Levasseur**, **Baroillhet** u. Mad. **Nau** hatten die Soli übernommen.

— Die Concert-Gesellschaft gab ihre fünfte Matinée. Das Programm enthielt eine Beethoven'sche Symphonie und die Ouver-

ture zur Zauberflöte; unter den Solisten war Döhler und eine Schülerin Manuel Garcia's, eine junge talentvolle Sängerin.

— Eine Figurantin soll das Taschentuch, welches die Primadonna Stoltz, als man sie in „Robert Bruce" auspfiff, vor Wuth zerrissen, und welches 500 Fr. gekostet, aufgenommen und wieder zusammengenäht, und ein Curiositäten-Sammler schon 6000 Fr. vergeblich dafür geboten haben. Letzterer soll schon im Besitze des Schleiers sein, den durch ähnlichen Anlass die Brachu zerriss, und der Bruchstücke der Kette, welche die Malibran als Desdemona im Unwillen über eine unverdiente, unbeschreiblich kalte Aufnahme in Rom zerbrach.

— Rudoph Willmers hat wiederum seltene Triumphe mit seinem ausserordentlich schönen Klavierspiel in einem Concert, welches er am 20. v. M. gab, gefunden, seine Pompa di festa rief einen nicht enden wollenden Beifallssturm hervor und musste da capo gespielt werden. In Italien, von wo Willmers kömmt, waren seine Concerte wahre Triumphzüge, und so wird es auch in England der Fall sein, wohin sich Rud. Willmers jetzt wendet.

Florenz. Bei der ersten Aufführung der neuen Oper von Verdy „Macbeth" wurde der Tonkünstler 27 Mal und bei der zweiten Aufführung 38 Mal herausgerufen und nach dem Schlusse des Stückes mit einer goldenen Krone von 5000 Fr. Werth beschenkt. So berichtet Gall. mess.

Rom. Am 27. März Abends fand im grossen Saale des spanischen Palastes unter Protection des Lord Ward das schon vor längerer Zeit projectirte und von lauter Dilettanten, die den ersten Ständen angehörten, aufgeführte grosse Concert zum Besten der armen Irländer und Schotten statt. Herr Musikdirector Ritter Landsberg, der sich durch die während der Wintermonate in seinen Salons gegebenen und von der Elite der Gesellschaft zahlreich besuchten glänzenden musikalischen Academien grosse Verdienste um die Einführung der klassischen Meisterwerke Deutschlands in Rom erworben hat, leitete das Concert und hatte sich dem ganzen Arrangement desselben mit der grössten Bereitwilligkeit unterzogen. Der Erfolg krönte seine Bemühungen durch die wahrhaft treffliche Ausführung mehrerer vorzüglicher Compositionen, unter denen besonders die auf 6 Pianos von 12 Personen gegebene Ouvertüre des Oberon von Weber, eines Quintetts aus Cosi fan tutte, die grosse Scene aus Webers Freischütz: „Wie nahte mir der Schlummer", die Arie casta diva aus Bellini's Norma, ein Clavierconcert von Liszt, anzuführen sind. Mehrere deutsche Künstler führten deutsche Chorgesänge aus. Das Concert war überhaupt zahlreich besucht. Der Ertrag bestand aus 2000 Scudi, Lord Ward selbst hatte 100 Billets (á 2 Scudi) genommen und sämmtliche Kosten gedeckt.

Wird sich nicht endlich ein Verleger finden, der Schneitzhöfer's geniale Musik zum Ballet „die Sylphide" (dessen poetisches Süjet beiläufig von dem so unglücklich geendeten, berühmten Sänger Adolphe Nourrit herrührt) wenigstens im Clavierauszug herausgiebt? Schneitzhöfer, ein Schüler Cherubini's, ist eines jener immer seltener werdenden Künstler-Originale, die gar nichts für sich und ihre Werke thun. Desto mehr sollten die Verleger sich um ihn bekümmern.

Auch Schneitzhöfer's Hund ist ein Original (wenn er noch lebt) und wurde im Orchester der grossen Oper zu Paris als Diapason gebraucht, weil er, von Natur, auf Commando seines Herrn ein Stimmgabelrichtiges La angab, wonach das Orchester in der That einstimmte. Im Orchester gewisser ital. Opern würde es dieser Fido musical des Detonirens wegen schwerlich lange ausgehalten haben.

Um unsern Lesern einen statistischen Nachweis über die Fabrication der musikalischen Instrumente in Sachsen zu geben, melden wir: An Saiten- und Blas-Instrumenten werden jährlich (besonders in Klingenthal, Neukirchen) ungefähr von 2500 Arbeitern für 120,000 Thlr. Blas-, für 75,000 Thlr. Saiten-Instrumente, für 30,000 Thlr. Bestandtheile verschiedener Instrumente geliefert; ⅔ von den genannten Summen sind Arbeiterlohn. Ueberhaupt werden 75,000 Menschen davon ernährt. — Von Tast-Instrumenten werden jährlich mindestens 160 Flügel und tafelförmige Instrumente zum Gesammtbetrage von 24,000 Thlr. (namentlich in Dresden und Leipzig) gefertigt.

Das Gesangfest des pommerschen Sängerbundes „Concordia" wird in diesem Jahre in der Pfingstwoche am 26. u. 27. Mai zu Stettin feierlich begangen. Da uns ausser den 20 Vereinen, die bis jetzt daran Theil haben, noch Viele unbekannt sind, so werden alle Männergesangvereine und Liedertafeln der Provinz Pommern, die noch nicht zu dem Bunde gehören oder noch keine Aufforderung bekommen haben, freundlichst dazu eingeladen und wollen dieselben nur so gütig sein, noch im Laufe dieses Monats — bis zum 25. April — ihre freundliche Theilnahme bei dem Musik-Dir. Bischoff zu Stargard baldigst anzuzeigen, von wo aus ihnen alles Nähere sofort bekannt gemacht werden wird. Auch Vereine der Nachbarschaft werden freundlichen Willkommen finden.

Stargard, den 1. April 1847. *Der Vorstand.*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 16. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 21. April 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Ueber Vortrag musikalischer Kunstwerke, besonders in Beziehung auf den Chorgesang.

Von *J. Peterson.*

Erster Artikel.

Wenn sich auch die folgenden hier niedergelegten Ansichten über Vortrag auf die gesammte ausübende Künstlerwelt beziehen, so habe ich dabei doch vornämlich das Wirken der Singvereine im Sinne gehabt und wende mich an Sie, geehrte Mitglieder derselben, mit dem Wunsche, mein Wort möge Ihrem schönen Streben förderlich werden, und in der Ueberzeugung, dass ein gut gemeintes auch immer eine gute Stelle findet.

Wenn eine Gesellschaft wie die Ihrige erst mit einer gewissen Leichtigkeit die äusserlichen Hindernisse überwältigen kann, die sich der Ausführung entgegensetzen, scheint es wohl an der Zeit, tiefer in das Wesen des Gegenstandes einzudringen, um die Wahrheit zu erfassen, nicht durch den Schein geblendet zu werden. Nur zu gern nimmt man wohl jene leichte Besiegung äusserlicher Hindernisse für genügend zum Gelingen der Ausführung, ohne zu bedenken, dass Kunstwerke, oft bei der grössten äusserlichen Einfachheit, Schwierigkeiten bieten, die aus ihrem innerlichsten Wesen hervorgehen, welches treffend zu entfalten doch die Hauptaufgabe des Darstellenden sein muss. In den Werken unsrer Kunst, welche nur die rein sinnliche Seite zeigen, aus welchen sich nichts Geistiges herauslesen lässt, die aber nicht in den Kreis Ihres Wirkens gehören, mag jene leichte Besiegung der Aeusserlichkeiten zur glücklichen Darstellung genügen. Aber das ächte Kunstwerk zeigt diese Doppelnatur; sie lässt sich aus ihm eben so wenig wegläugnen, wie aus dem Menschen, dem vollendetsten Kunstwerke der Natur, und dasjenige ist das schönste, in welchem beide Elemente harmonisch verschmelzen, der Geist den Sinn regelt und beherrscht, und man irrt, sieht man bei ihnen in der höchsten Vollendung der Technik allein das Heil der Darstellung.

Der einzeln wirkende Sänger, wie schwierig auch oft die Lösung seiner Aufgabe sein mag, hat es doch in manchen Beziehungen leichter als Sie. Er steht unabhängiger da, und wie er das Kunstwerk erkannt und herausgefühlt hat, so giebt er es mit den ihm zu Gebote stehenden Kunstmitteln. Im Chorgesange aber, dem Sie sich doch vorzugsweise ergeben haben, stellt sich die Sache ganz anders; das Gelingen der Darstellung geht von der innigsten Uebereinstimmung aller dabei Wirkenden aus. Zwei Gewalten, Melodie und Harmonie, stehen im Chore vereinigt, und beiden muss, zur Erreichung der glücklichen Wirkung, nach aller Strenge ihr Recht werden. Wäre es möglich, einen Sängerchor zusammenzustellen, wo jeder Einzelne in gleicher Weise das Kunstwerk aufgefasst hätte, mit gleichen Kunstmitteln ausgerüstet, in einer Schule herangebildet wäre, und endlich mit gleicher Liebe und Begeisterung zur Ausführung schritte, wäre es mit einem Worte möglich, viele Seelen wie eine zu denken, so dürfte in jedem Falle die Darstellung eines sonst tüchtigen Tonwerkes ihre grossartige Einwirkung auf die Hörer nicht verfehlen. Eine solche Vereinigung gehört aber in das weitläuftige Gebiet der frommen Wünsche, und es muss Mittel geben, der menschlichen Unvollkommenheit zu Hülfe zu kommen. Die oft vorkommende Aeusserung: „Im Chore kann ich schon mitsingen!“ entbehrt in vielen Fällen eines haltbaren Grundes, beruht auf dem, freilich sehr gewöhnlichen Missverstande des Begriffes Virtuosität. Auch der Chorsänger muss Virtuose sein. Aber diese Art der Kunstfertigkeit möchte ich

mehr eine innerliche nennen. Der Chorgesang nimmt in der Regel nicht die äusserlichen Virtuosenkünste des Solosängers in Anspruch, und kommen Fälle der Art vor, so erheischen sie doch eine, vom Sologesange durchaus abweichende, eigenthümliche Behandlung

Sie wissen, dass man in Ihrer Kunst zunächst den *richtigen* Vortrag unterscheidet, dass er auf schulgemässer Angabe des Tones und Wortes, auf strenger Beobachtung des Taktes und der darin waltenden rhythmischen Bewegung beruht. Wir können aber richtig singen, ohne gleichwohl verständlich zu werden, indem das Verständniss, wie in der Rede, sich aus der strengen Gliederung des Werkes in seine Abschnitte, und, da sich im Gesange mit dem Tone das Wort verbindet, in bestimmter Hervorhebung des einzelnen, dem Sinne gemäss ergiebt, eine Fertigkeit, welche den Vortrag zum *verständlichen* macht, und die, besonders in der ersten Beziehung, gewiss nicht leicht zu erwerben ist, da das musikalische Kunstwerk nicht bestimmte Gliederungszeichen hinstellt, wie das rhetorische sie in den Interpunctionszeichen giebt. Wir können aber richtig und verständlich singen, eben so wie sprechen, ohne gleichwohl zu gefallen, was zunächst aus den mannigfachen Schattirungen des Tones hervorgeht, die den Vortrag zum *anmuthigen* erheben, wodurch schon die empfindende Seele des Hörers berührt wird, während bisher nur die denkende beschäftigt wurde. Für diese Tonschattirungen giebt der Componist auch wohl dem Sänger eigene Vortragszeichen und Worte, eine Hülfe, die wieder der Redekünstler entbehrt. In Werken älterer Kunst vermisst man sie oft ganz, indem die Componisten sagten: „Verstehe und empfinde mein Werk, und der anmuthige Vortrag wird sich von selbst finden."

Durch Beachtung dieser drei Vortragsarten ist schon sehr viel gewonnen, aber bei Weitem noch nicht Alles. Eines freundlichen Eindrucks können wir schon gewiss sein. Aber die Kunst will auch neben dem freundlichen einen erhebenden hervorlocken; mit unbesiegbarer Gewalt fasst sie den Menschen in seiner Doppelnatur; durch sie, die Kunst, soll er eine Ahnung des Höheren gewinnen, was ihm die Erde mit all' ihren Wonnen und Schätzen nicht zu bieten vermag, und diese herrlichste Wirkung, welche Ihre Kunst in einem so hohen Grade hervorbringen kann, ergiebt sich aus der Art des Vortrags, den man wohl als *kunstgemässen* oder künstlerischen bezeichnet.

Den richtigen, verständlichen und anmuthigen Vortrag giebt die Schule; Uebung und Aufmerksamkeit befestigen darin. Nicht also verhält es sich mit dem kunstgemässen Vortrage, der sich nicht so geradezu erlernen lässt, den die richtige Auffassung des darzustellenden Kunstwerkes seiner innersten Seele nach giebt, den der Moment gebiert, der frei aus dem Vibriren der angeregten Gefühlssaiten hervortaucht. Beim kunstgemässen Vortrage muss die Seele des Darstellers gewissermassen Eins sein mit der Seele des Kunstwerkes, und jene früher angeführten Vortragsarten müssen ihm leicht und frei dienen. Wer sich zur Höhe des kunstgemässen Vortrages zu erheben vermag, verdient eigentlich nur mit Recht den Namen des Künstlers. Der ächte Künstler kann folglich nur eine seltene Erscheinung sein, und eine Vereinigung alles Dessen, was ihn dazu macht, in Einem Menschenwesen und im höchsten denkbaren Grade ist wohl nur ein schöner Traum.

So wären wir denn durch unsere Untersuchungen endlich zu der wenig trostreichen Ueberzeugung gekommen, dass die Existenz eines Künstlers im angezeigten Sinne eigentlich gar nicht denkbar ist. Aber seien Sie unbesorgt und verlieren Sie nicht den Muth. Ein Ideal ist am Ende leicht aufgestellt, soll aber nichts weiter sein, als der Massstab, den wir an die Leistungen des Künstlers legen, was in vielen Beziehungen für die ausübende Kunst sehr heilsam ist. Aber ein vollkommen richtiger Massstab für menschliches Kunsttreiben dürfte schwer aufgefunden werden, so leicht es auch ist, alle mögliche Vollkommenheiten im Ideale zu vereinen. Es geht da, wie bei allen Theorieen. Sie müssen bei ihren Berechnungen eine vollkommene Welt im Auge haben, und dann das Mehr oder Weniger, welches in Abzug zu bringen ist, der Praxis überlassen. Bei den Kunsttheorien spielt überdies die stark hervorragende Gefühlsseite der Kunst, als eigentlich unmass- ober unwägbare Grösse, eine sehr bedeutende Rolle.

Wenn nun die Unvollkommenheit der menschlichen Natur die Erreichung des Ideals nicht zulässt, so bleibt nichts weiter übrig, als was in des Menschen Gewalt liegt, nämlich ein rastloses Streben, ihm, dem Ideale, wenn auch nicht gleich, doch so nahe zu kommen wie immer möglich. Dazu aber führt vor allen Dingen: ein reger Wille, Erhöhung der zu Gebote stehenden Kunstmittel, ein immer tieferes Eingeben in die Natur des darzustellenden Kunstwerkes, seiner Grundidee wie den sich ihr innig anschmiegenden einzelnen Theilen nach, woran sich dann wohl leicht ein Liebgewinnen desselben reiht, welchem wieder so gern der Grad von Begeisterung dafür folgt, der die Ausführung als gelungen erscheinen lässt.

Aber, werden Sie sagen, wenn wir nun das Werk nicht liebgewinnen, uns folglich nicht dafür begeistern können? — Sie haben ganz Recht, erlauben mir aber auf Ihren Einwand folgende Bemerkung: Allerdings sehr schlimm, wenn der Sänger sich nicht für seine Parthie begeistern kann, denn ohne Begeisterung ist keine Wärme, kein Leben in der Darstellung. Die Begeisterung aber kann von verschiedenen Dingen ausgehen, zunächst wohl von dem Kunstwerke selbst, dann von einer gewissen, oft augenblicklichen Stimmung der Sänger, endlich von gewissen Verhältnissen, unter welchen die Darstellung erfolgt, und in den beiden letzten Fällen würde selbst ein sonst kalt lassendes Kunstwerk erregen, was zur glücklichen Ausführung nöthig ist, und Begeisterung wäre möglich, auch wo man das Werk nicht liebgewinnen konnte. Doch kann hier von dergleichen augenblicklichen Stimmungen und Nebenverhältnissen nicht die Rede sein; die wahre und wieder begeisternde Begeisterung muss immer aus dem glücklich erzeugten Kunstwerke hervorgehn. Sie kann hervorbrechen bei der ersten Bekanntschaft mit demselben und pflegt dann wohl recht glühend zu sein; aber sie keimt auch oft, vielleicht in den meisten Fällen, immer herrlicher hervor, je näher wir uns mit dem Werke befreunden, oft nach langer Bekanntschaft, die uns auf seine Würde und Schönheit hinführt, wirkt dann gewiss um so eindrücklicher und erhöht sich gern, denn sie hat unser innerstes denkendes und fühlendes Wesen erfasst, wogegen die im Augenblicke hervorbrechende glühende Begeisterung sich oft schnell abkühlt und dem Rausche zu vergleichen ist, denn sie hat nur, und zwar gewaltsam, das leicht gereizte Sinnenwesen gefasst, erschlafft am Ende, statt zu erheben, und nach ruhiger Besonnenheit drückt sie uns wohl gar, wie der Rausch nach dem Schlummer Kopfschmerzen hinterlässt, ja, wir schämen uns dann wohl ihrer, wie des Rausches.

Die wahre und für die glückliche Darstellung so herrlich wirkende Künstlerbegeisterung entspringt also aus der klar erkannten Schönheit und Würde des Kunstwerks. Da diese Eigenschaften aber nicht allein auf der Oberfläche liegen, da man sich wenigstens oft einer argen Täuschung hingiebt, wenn man sie lediglich dort sucht, da sein Lebenskern nur in der Tiefe ruht, in welche man allerdings nicht so leicht eindringen kann, und da wir Menschen aus mancherlei Gründen nicht immer geneigt sind, den Blick in die Tiefe zu wagen, besonders wenn uns so viel geboten wird, was eine solche Mühe nicht in Anspruch nimmt: so mag es wohl daher kommen, dass wir manches Kunstwerk nicht liebgewinnen, uns dafür begeistern können, eine Erscheinung, die so alt ist wie die Welt und aus welcher sich

zur Genüge erklärt, wie so manches Werk bei seinem ersten Auftreten kalt, ja verächtlich aufgenommen wurde und dennoch späterhin das höchste Interesse erregte. Eine andere Antwort auf Ihren Einwand kann ich nicht geben und muss Ihnen selbst eine bestimmtere überlassen. Ich führe Ihnen nur noch an, dass die Form allein nicht über den Werth entscheidet, dass sie eine Tochter der Zeit, oft der flüchtigen Mode ist, dass unter jeder das Werthvolle und Würdige auftreten kann und dass nur dasjenige Kunstwerk Tadel verdient, in welchem der innere Gehalt der äussern Form unterliegt, von ihr erdrückt wird.

So haben wir denn in den Kreis des kunstgemässen Vortrags als letztes und wohl höchstes Erforderniss der glücklichen Darstellung die rechte Begeisterung für das Kunstwerk gezogen. Sie ruht und lebt schon in dem kunstgemässen Vortrage, geht aus ihm hervor, wie der Duft aus der eben entfalteten Rose, wie der ätherische Strahl aus der Himmelssonne, erfrischt wie jener das Gemüth des Geniessenden, erwärmt und erhellt wie dieser sein innerstes Wesen, und ich möchte behaupten, dass der kunstgemässe Vortrag ohne Begeisterung nicht denkbar ist, dass die wahre den richtigen, verständlichen und anmuthigen Vortrag beflügelt, dass ein Kunstwerk, von ihr gehoben, selbst bei noch nicht frei entwickelter Kraft, besser gefallen kann, als bei der ausgebildetsten, aber ohne dieselbe vorgetragen.

Das bisher Gesagte gilt nun ganz allgemein für jeden ausübenden Künstler, und wir würden etwa sagen können: „Willst Du durch Deinen Vortrag gefallen, so suche vor allen Dingen die Dir gewordenen Kunstmittel durch die Schule zu erhöhen, um mit aller Leichtigkeit und Freiheit ausführen zu können, was eben das Verhältniss erheischt; strebe nach richtiger Auffassung und leichter Besiegung aller Aeusserlichkeiten; lerne Licht und Schatten nach Erforderniss der Umstände in Deine Darstellung bringen; suche jene Höhe der Kunstbildung zu gewinnen, die in die Seele des Werkes führt; berichtige immer mehr Dein Kunstgefühl und zeige endlich durch die That, durch eine, von wahrer und echter Begeisterung erhöhte Ausführung, wie sehr das Kunstwerk Dich selbst erhoben hat mit allen seinen Gewalten."

Allerdings giebt es da manche Schwierigkeiten zu besiegen, wie das einfachste Liedchen uns um so auffallender zeigt, je tiefer und sinniger es erfunden wurde. Hunderte singen es, und vielleicht nur Einer hat seine Tiefe und Sinnigkeit so durchdrungen, dass seine Schönheiten im Vortrage klar aufgehen und den Hörer in rechter Weise ergreifen. Diese Schwierigkeiten aber häufen sich, wenn Viele zusammenwirken, wie ich das schon früher andeutete, und ich werde Ihnen in einem später erfolgenden zweiten Artikel zu entwickeln suchen, wie die heute aufgestellten allgemeinen Gesetze auf den Chorgesang anzuwenden sind, was man zu beobachten hat, wenn man im Chore singt, wie sich das erweitert und modifizirt, wenn die verschiedenen Formen berücksichtigt werden, unter welchen der Chorgesang auftritt. Um Sie indessen bei der grossen Reichhaltigkeit des Stoffes nicht zu ermüden, werde ich meine Aufgabe nur in zwei Beispielen zu erschöpfen suchen, indem ich hoffe, dass ihre nähere Besprechung das ganze grosse Gebiet Ihres Wirkens erhellen wird.

Zum Schlusse der heutigen Betrachtungen führe ich noch an, dass man auch wohl von einer Gattung des Vortrages spricht, die, vom natürlich glücklichen Gefühl ausgehend, füglich geeignet sei, die Stelle des kunstgemässen ganz zu ersetzen, oder welcher man eine Mittelstelle zwischen dem anmuthigen und kunstgemässen anweist. Das Gefühl aber, ohne klares Bewusstsein wirkend, ist eben deshalb immer nur ein unsicherer Massstab; von ihm allein geleitet, wird man das Rechte nur zufällig, auch wohl nur in bestimmten Fällen und einzelnen Momenten treffen. So anregend und reizend nun auch ein Vortrag, vom glücklichen Gefühl allein ausgehend, erscheinen mag, so entbehrt er doch jedes festen Grundes, kommt überdies nur als seltenes Naturgeschenk vor, womit die Natur ihre Lieblinge beglückt. Freilich muss es schön sein, wenn man also ausgerüstet ist, aber auch für den Naturkünstler, wie wir ihn nennen mögen, immer etwas unheimlich, da ihm das Warum? fremd bleibt, da er sich nicht bestimmt davon Rechenschaft geben kann, ob er sich auch auf dem rechten Wege befindet. Ueberdies giebt ein solches instinctmässiges Treiben nur zu oft Veranlassung zu grossen Verirrungen und Missgriffen. Die Kunst hat ihre reiche geistige Seite; der Geist aber kann nur vom Geiste erkannt und begriffen werden, und lockt und zwingt dann auf geheimnissvoll wirkende Weise das Gefühl, willig dem erkannten Grossen und Schönen und in der rechten Art zu dienen.

(Der zweite Artikel folgt später.)

Recensionen.

G. Osborne et de Beriot, grand Duo pour Piano et Violon sur des Motifs du Barbier de Sevilla. op. 56. Mayence chez les fils de B. Schott.

Die Form dieses modernen Bravourstückes ist dieselbe wie bei den früheren de Beriot's; die Thema's aus dem Barbier von Sevilla sind mit Geschick und Umsicht gewählt und zusammengestellt. Die Ausführung des Stückes ist wie man sie von zwei so anerkannten Meistern erwarten darf, geschmackvoll, brillant, dabei natürlich auch schwer für beide Instrumente. Die Salonmusik ist hiermit um ein schönes Musikstück reicher geworden und wird sich für zwei tüchtige Spieler die Mühe des Zusammenstudirens vielfach belohnen. *C. B.*

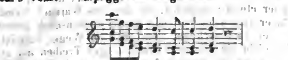
Jos. Nowakowski, Fantaisie sur des airs Polonais pour le Piano. Op. 22. Mayence chez les fils de Schott.

Eine Composition, die zwischen den Variationen der Czerny'schen Schule und den modernsten Thema-Fantasien in der Mitte steht. Drei polnische Themen, ein Lied, Krakowiak und Masurek sind die bearbeiteten Fundamente. Zu dem ersten ist eine Variation gegeben, das zweite wird viermal behandelt. Ein kurzes Allegretto und Allegro bilden den Uebergang zur Masurka, die dann schliesslich in einer etwas freiern Bearbeitung die Fantasie zu Ende führt. Die Ausführung verlangt nicht eine übermässige Technik. Sonst ist über das Werk nichts Weiteres zu sagen, oder höchstens alles das zu wiederholen, was bereits in Betreff ähnlicher Compositionen in diesen Blättern mehrfach ausgesprochen worden. Werdet original, ihr Künstler, verderbet nicht den Geschmack, denn auf euch fällt doch immer die Schuld zurück! *Dr. L.*

Ant. Rubinstein, Voix intérieures. Volkslied, Rêverie, Impromptu pour Piano. Op. 8. Vienne chez Müller.

Anton Rubinstein ist an der Spree, wenn wir nicht irren, geboren und hat schon als Wunderkind an den Schaufenstern der Berliner Kunshändler gehangen. Es ist so lange nicht her, er kann also noch als Wunderkind gelten. Lassen wir ihm die Freude. Nimmt ihm die Kritik das Vergnügen, sich in seinen Werken zu beschauen, bleibt ihm noch immer sein Portrait übrig. Aber der schaffenden Kraft kann kein Genie widerstehen. Je früher die Schöpfungen das Licht der Welt erblicken, je jünger der Schöpfer, desto mehr Genie. Anton Rubinstein scheint, der Dedication zufolge, seine Studien am Wiener Conservatorium zu vollen-

den oder — vollendet zu haben. No. 1. Das östreichische Volkslied wird uns aus dem Drange nach harmonischer Fülle in interessanten Verdoppelungen und zwar — wozu ein Volkslied in einfacher Haltung auftreten lassen? das ist nur für's Volk! — arpeggirend mitgetheilt:



wobei zugleich die ohrzerreissenden Härten wichtig sind. Um nun aber in möglichster Volltönigkeit die Melodie erscheinen zu lassen, führt Hr. Rubinstein die linke Hand folgendermassen:



Ausserdem wird die veränderte Melodie so



behandelt bis zu Ende, sehr erfindungsreich! No. 2 und 3 wollen wir durch Beispiele nicht erläutern. Wenn man einen Tact dieser Bearbeilungen gesehen hat, kann man sich die übrigen selbst machen. *Dr. L.*

C. A. Bertelsmann, 3 Chorgesänge für 4 Männerstimmen. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Der Verfasser führt sich mit diesen Männergesängen sehr ehrenwerth in die Musikwelt ein. (Wir vermuthen nämlich ein erstes veröffentlichtes Werk, da jedwede Opuszahl auf dem Titel fehlt und uns der Name des Componisten fremd ist.) Die Gesänge bekunden zwar keine ausgeprägte Originalität, die auch in einem Opus 1 nicht zu beanspruchen sein dürfte, zeugen jedoch von reger Phantasie und von vielem Geschick in der musikalischen Behandlung. Namentlich zeichnet sich No. 2: „Von der Frau Nachtigall" durch eigenthümliche Rhythmisirung, Lebendigkeit und Frische des Ausdrucks aus, obwohl das Musikstück von einzelnen Abnormitäten nicht freizusprechen ist, zu denen wir z. B. in der Mitte den Eintritt des *As-dur* nach dem vorhergehenden Abschluss in *G-dur* zählen. Jedenfalls verdient das Werk als eine anziehende Gabe allen Männergesang-Vereinen empfohlen zu werden. *J. W.*

L. Zetsch, 6 Tafellieder für 4 Männerstimmen. Op. 19. Leipzig, bei Hofmeister.

Bei durchweg homophonischer Behandlung sind diese Lieder correct im Satz und natürlich im Ausdruck, aber sehr gewöhnlich in der Erfindung, so dass sie ein besonderes musikalisches Interesse einzuflössen nicht vermögen. Dennoch werden manche ihren Zweck, als Tafellieder Heiterkeit zu verbreiten, in nicht allzuwähligen Kreisen erreichen. *J. W.*

Berlin.

Königliche Oper.

Der Don Juan am 16ten zum zweiten Mal. Ueber die Totalleistung ist bereits geurtheilt worden. Nur noch ein ergänzendes Wort über Pauline Viardot. Alle Welt staunt über die Grossartigkeit ihrer Donna Anna. Wir staunen nicht mehr, finden vielmehr Alles so ganz natürlich. Bei dieser Künstlerin muss es so sein. Ihre Grösse besteht in der genialsten Verschmelzung ihrer Eigenthümlichkeit mit der objectiven Haltung der Rolle. Ihre Donna Anna ist eine Spanierin, das ist aber nicht genug. Wie ausserordentlich schwer es ist, in die Oper eine dramatische Steigerung hineinzubringen, das Ganze zu einem dramatischen Abschluss zu bringen, wird dem nur klar sein, der sich anhaltend mit dem Werke beschäftigt hat. Die mannigfaltigen Auffassungen der Donna Anna sind bekannt, Beweis genug, dass es — wir sprechen nicht von der unsterblichen Musik — dem Werke an irgend etwas fehlt. Nur die feinste Reflection wird im Stande sein, der Donna Anna von Anfang bis zum Schluss eine einheitliche Färbung zu geben. Unsere grosse Künstlerin hat das in vollem Masse gethan. Sie behandelt ihre Stellung zu Ottavio nur als einen Act der Convenienz und hat deshalb aus dem Texte Alles entfernt, was auf ein näheres und innigeres Verhältniss mit ihm hindeuten könnte. Sie sagt nicht ein einziges Mal zu ihm: „Mein Geliebter!" dagegen schimmert eine Neigung zu Don Juan durch, aber wider Willen, ein untergegangener Traum. Sie schaudert vor dem entsetzlichen Character seiner Person zurück. Verfolgt man diese beiderseitigen Beziehungen von ihrem Standpunkte aus, so hat man den ganzen Stoff zur Würdigung des dramatischen Werthes der Oper. Es ist nach unserer Meinung der einzig richtige Gesichtspunkt, von welchem eine vollständige Umarbeitung des Textes ausgehen kann. So wie die dichterische Arbeit jetzt vorliegt, lässt sie allerdings einen weiten Spielraum zu mannigfaltiger Behandlung — wir erinnern nur an Jenny Lind — aber der einheitliche Character wird immer fehlen. *Dr. L.*

Am 18ten gastirte zum ersten Male Frl. Kathinka Evers als Norma. Von der Sängerin war schon lange vorher gesprochen worden, und die öffentlichen Blätter hatten sie als eine bedeutende Grösse gepriesen, die in Italien ihre Studien vollendet. Heut zu Tage ist es erlaubt zu fragen: Was kann denn aus Italien Gutes kommen? Und wenn es auch ungerathen wäre, hinsichtlich der italienischen Gesangskunst, wie sie gegenwärtig beschaffen ist, das Vorurtheil auf alle Sängerinnen von dorther auszudehnen, so ist ein italienischer Empfehlungsbrief doch im Allgemeinen fast ganz ohne Gewicht. Frl. Evers war, wie wir hören, bei ihrem Debüt, heiser und soll man schon im Begriff gewesen sein, das Repertoir für diesen Abend zu verändern. Dem sei, wie ihm wolle, mit Bestimmtheit lässt sich Folgendes über Frl. Evers sagen: Sie besitzt Kehlfertigkeit, in den obern Lagen einen weichen etwas dünnen Ton, behandelt die Coloraturen sicher und meistens correct. Im Ganzen aber ist die Stimme überall umschleiert, um den mildesten Ausdruck zu brauchen. Der Ton hat einen schrillenden Beigeschmack, möglicher Weise eine Folge der Heiserkeit, wahrscheinlich aber das Resultat übermässiger Anstrengung, die nach den Kunstforderungen Italiens nur zu sehr beansprucht wird. Kaiser Rudolph soll einst gesagt haben, er kenne wohl Wege, die sicher in Italien hinein aber keinen, der sicher herausführe. In anderer Bedeutung aber möchten wir dies allen denen zurufen, die noch heute das Heil der Gesangskunst in Italien suchen. Die Zeichen italienischer Studien oder Beobachtungen trägt der Gesang unsers Gastes überall. Frl. Evers markirt *forte* und *piano* aufs schärfste, aber in der Weise, wie man diese Klangwechsel etwa durch verschiedene Züge am

Instrumente zu bewerkstelligen pflegt. Es fehlt überall die geistige Durchdringung der Melodie. Dagegen besitzt sie eine ganz schätzenswerthe theatralische Gewandtheit, wie man sie sich durch mehrjährige Uebung aneignen kann. Sie ist eine gewandte Darstellerin, und würde auf Bühnen zweiten Ranges reussiren. Möglich, dass wir nach spätern Darstellungen unser Urtheil in Einigem modificiren. Auf die übrige Besetzung wollen wir nicht eingehen, sie ist bekannt. Doch sei bemerkt, dass Frl. **Brexendorf** (*Adalgisa*) zugleich Gelungeneres leistet, als unser Gast. Ihre Stimme hat Metall, Kraft und Saft, eine wohlthuende Frische. Auch beweist die junge Sängerin in jeder Beziehung erfreulichen Fortschritt. *Dr. L.*

Concerte.

Thalberg's erstes Concert am 14. d. M. Es sind etwa zehn Jahre her, dass Ref. den berühmten Virtuosen zum letzten Male gehört hat. Inzwischen aber ist ihm so manches Andere auf demselben Gebiete zu Ohren gekommen. Liszt, Döhler, Prudent, Litolff, Willmers, Dreischock, Clara Schumann, sind die hervorragendsten Grössen, die ihre eminente Kunsttechnik mit mehr oder weniger Geist producirt haben. Sie erscheinen uns jedoch Alle so eigenthümlich, dass Jeder einen Anspruch auf besondere Geltung machen darf. Im Allgemeinen glauben wir jedoch, dass die Empfänglichkeit für das Virtuosenthum in dem Publicum sich immer mehr abstumpft und dass es zuletzt dahin kommen muss, entweder ganz neue, von allem Bisherigen abweichende Bahnen in der Technik einzuschlagen oder das Virtuosenthum in seiner einseitigen Richtung fallen zu lassen. Zwar entbehrt die Technik an sich nicht des geistigen Elements; der Ton selbst hat ja schon einen psychischen Grund und Boden. Es liegt das in dem Wesen der Musik, daher behält jede musikalische Figur immer einen eigenthümlichen Reiz. Aber dieser Reiz kann zur Ueberreizung ausarten und nur bei denjenigen auf Interesse Anspruch machen, die es bereits verlernt haben, gesunde Kost zu sich zu nehmen. Die Ausführung dieses Thema's würde uns zu weit führen. Kommen wir auf den oben genannten berühmten Virtuosen zurück.

Thalberg ist eine wohlthuende, eine noble Künstlererscheinung. Er gleicht eher einem denkenden Künstler, als einem Virtuosen heutiger Zeit. Ihm ist jede Charlatanerie fern. Er spielt mit ungewöhnlicher Ruhe; sein Körper kennt keine andern Bewegungen, als die zur Ausübung der Technik nothwendigen. Kein Achselzucken, kein schmachtendes Liebäugeln, keine Finger- oder Faustkämpfe! So sein Aeusseres. Das Innere dürfte allgemeiner bekannt sein. Ueber seinen Melodien schwebt der zarteste Blumenduft, der süsseste Wohllaut. Er hüllt den Gedanken in einen steten Zauber; wir möchten fast sagen, er wickelt ihn darin ein, so dass er zuletzt gänzlich verschwimmt. Vorzugsweise sind es harmonische Figurationen, mit denen er die Melodieen deckt, und diese werden bei der ungewöhnlichsten Schwierigkeit so leicht und duftig ausgeführt, dass die Themen dennoch immer hell und klar durchschimmern. Seine Fantasie zu Themen aus der Nachtwandlerin ist bekannt. Er eröffnete mit ihr das Concert. Besonders interessant war uns das Ständchen und Menuett aus dem Don Juan, mit liebenswürdiger Grazie bearbeitet. Namentlich wusste er die Zitterbegleitung des Ständchens so geschickt in die Melodie hineinzuweben, dass uns in der That Vieles wahrhaft überraschend erschien, zumal der Vortrag ausserordentlich correct und sauber war. Ein Trauermarsch mit Veränderungen möchte verhältnissmässig zu einfach gewesen sein, obwohl die melodiöse Erfindung an und für sich in ihrer Einfachheit Eigenthümliches enthielt. Viel mehr gefiel uns die Etüde in *A-moll*. Eine grosse Fantasie über Themen aus der Stummen von Portici beschloss das Concert. Auch sie war reich an schönen und ansprechenden Zügen, wenn auch die Weise der Bearbeitung sich in allen Compositionen Thalberg's im Ganzen gleich bleibt. Hatten wir jüngst Gelegenheit, an Dreischock die Rapidität und Kraft vorzugsweise zu bewundern, so erscheint in Thalberg's Spiel die Grazie, Eleganz und der süsse Wohllaut überwiegend, so weit sich diese Elemente mit ungewöhnlicher Fertigkeit verbinden. Der Virtuose bediente sich eines schönen Flügels aus der Erard'schen Fabrik in Paris. Unterstützt wurde das Concert von Frl. **Pauline Zschiesche**, die eine Romance aus Eckert's Wilhelm von Oranien und die grosse Gnadenarie aus Robert dem Teufel mit voller und kräftiger Stimme sang. Hr. **Carl Grünbaum** trug eine Serenate von Benedict vor. Der Sänger (Tenor) fühlt mehr, als er auszudrücken im Stande ist. *Dr. L.*

Wir haben von einem bemerkenswerthen Concerte zu berichten, für uns dem bemerkenswerthesten in der gegenwärtigen Saison. **Taubert** hatte dasselbe am 17. d. M. zu wohlthätigen Zwecken im Saale des Schauspielhauses veranstaltet. Eigentlich ein Symphonie-Concert. Es galt die Aufführung von Beethoven's **neunter Symphonie**. Sie bildete den zweiten Theil des Concertes, nachdem die Ouvertüre zur **Iphigenie** in Aulis, ein Pater noster von **Bernhard Klein** und Beethoven's **Coriolan-Ouvertüre** vorangegangen war. Die Königl. Kapelle executirte, wie sich von selbst versteht, meisterhaft. Bei der ersten Ouvertüre war der Paukeneinsatz als Auftact zum beginnenden Motiv um ein ganz Weniges zu früh und wiederholte sich dieser Passus gegen das Ende der Ouvertüre hin; doch ist das etwas nur Unbedeutendes.*) Die Execution der Coriolan-Ouvertüre mit ihren imponirenden Introductionsschlägen war unvergleichlich. Die Kapelle übertraf sich selbst, und Taubert dirigirte hier mit einer Schärfe und Sicherheit, die nur aus einer vollständigen Beherrschung des Werkes hervorgehen kann. Das Pater noster wurde vom **Domchor** gesungen unter **Neithardt's** Leitung. Ein treffliches Werk und eine eben so treffliche Ausführung. Der Domchor macht seine Exercitien mit vorzüglicher Sorgfalt, er legt namentlich ein Gewicht auf feine Schattirungen und zarten, berechneten Ausdruck der dynamischen Unterschiede. — Die **neunte Symphonie**, ein Riesenwerk musikalischer Conception. Der erste Satz wundervoll, in der Idee und Anlage ebenso wie der zweite an die Eroica erinnernd. Dies geheimnissvolle Wogen der zweiten Geigen, über denen die ersten in unnachahmlicher Klarheit das Hauptmotiv entfalten und zur complicirtesten Orchesterwirkung ausdehnen. Diese merkwürdigen, effectreichen, oft isolirt behandelten Partien der Blasinstrumente, die frappirenden Paukennachschläge, später von den Instrumenten nachgeahmt: ein Aufbau, dessen Material zuerst in allen seinen einzelnen Theilen dem Hörer vorgeführt wird, eine Werkstatt musikalischer Architectur. Aber dennoch überall Durchsichtigkeit und Klarheit. Noch mehr gilt das Gesagte vom Scherzo. Es bietet in seiner Ausführung ungewöhnliche Schwierigkeiten, eine Gedankenverbindung, die in der That geeignet ist, dem Hörer zu zeigen, dass auch in dem Scherz ein gewaltiger Ernst stecken kann. In der Behandlung der Fagotts, deren Motive von den Hoboen und Clarinetten aufgenommen werden, liegt ein unvergleichlicher Humor. Die obligate Durchführung der Hörner — für die Executanten freilich keine leichte Aufgabe — sucht ihres Gleichen. Beim dritten Satz beginnen die Klippen, an denen der ruhmgekrönteste musikalische Seefahrer mit Mühe vorüberkommt. Mannigfaltiger harmonischer Wechsel (*D-moll*, *B-* und *Es-dur*), Originalität in allen einzelnen Gedanken, „fehlt aber leider das geistige Band". Endlich der Schluss-

*) Es ist möglich, dass dieser Passus in der Partitur so steht. Die Geigen machen eine Triolenfigur, zu der die Pauken einen Auftakt bilden, welcher mitten in die Figur fällt. Für unser Ohr war dieser Rhythmus störend. Wer hat übrigens den Schluss der Ouvertüre gemacht? Doch nicht Mozart, wie es allgemein heisst?! So eine vermittelnde Wendung durch die übermässige Dreiklangsharmonie! Nein, das ist nicht Mozart gewesen.

satz mit Schiller's Hymne an die Freude. Eine recitativische Apostrophe von sämmtlichen Celli's ausgeführt, kündigt die heranrückende Vocalmacht an. Reminiscenzen an den ersten und zweiten Satz deuten auf die organische Vereinigung der Totalidee des ganzen Werkes. Der Chor tritt ein. Sein Thema bewegt sich nur in dem Spatiom einer Quinte. Nun aber kommt die Figuration der Vocalmasse. Halt, grosser Meister, das ist nur für Instrumente gedacht, du hast dein Werk selbst nicht singen gehört. Das Soloquartett, von den tüchtigsten Kräften ausgeführt — Hr. Mantius, Krause, Frl. Tuczek, Aug. Löwe — kam sogar nicht von der Stelle. Du willst immer weiter hinaus, in die höchsten Lüfte. Da verliert aber nur die Lerche ihren Athem nicht. Und man darf sich nicht einmal ein wenig ausruhen. Das Orchester reisst die Sänger gewaltsam fort. „Einen Kuss der ganzen Welt". Das soll auch die ganze Welt hören. Dank und Bewunderung dem Dirigenten, der da in solchen Meereswogen den Stab sicher führt, und Taubert that dies, aber — Beethoven hat sich dennoch verirrt.

Mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.
Hebt er sich aufwärts
Und berührt
Mit dem Scheitel die Sterne,
Nirgends haften dann
Die unsichern Sohlen
Und mit ihm spielen
Wolken und Winde.

Dr. L.

So eben komme ich aus dem ersten Concert der beiden kleinen Schwestern Nerude (am 19ten Abends). Das sind zwei liebenswürdige Kinder. Die siebenjährige Wilhelmine begann mit dem ersten Concert von de Beriot. So ein 7jähriges Kind spielen zu sehen, ein Beriot'sches Werk, mit dem die grossen Virtuosen auftreten, das erregt zuerst Spannung. Was wird da wohl herauskommen! Alles tuschelt einander in die Ohren. Die Einen freuen sich über die freundlichen Gesichterchen, die Andern über die unbefangene kindliche Haltung; die alten Griesgrams denken gar: Wir haben doch auch Violine gespielt, und mit sieben mal sieben Jahren da ist wohl so ein Concert in den Fingern gewesen. Wilhelmine setzt den Bogen an. Kaum ist das erste Motiv ausgeführt, und die ganze Versammlung durchläuft ein stiller Laut der Bewunderung. Nun kommt das Beifallklatschen und die kecken Passagen auf der *G*-Saite werden übertönt. Eine Sicherheit im Griff, eine überaus leichte Bogenführung, eine Klarheit und Anmuth im Ton, eine Geläufigkeit in den Passagen, Doppelgriffen und Octavengängen, Alles ist zu bewundern, und dabei fühlt das Kind, was es spielt. Die schwierige Cadenz in *H-moll* (zweiter Theil) sprang wie ein Reh über Stock und Stein. Dann die Elegie von Ernst. Ob Ernst selbst sie besser gespielt hat? Im Ganzen wohl; aber es kommen doch einzelne Tonfolgen in dieser schwermüthigen Klage vor, die aus den Fingern der kleinen Virtuosin das Gepräge einer überaus kindlichen Rührung erhielten. Sie sei uns herzlich willkommen. Wir wollen sie jedesmal hören und sehen, diese liebliche Erscheinung. Aber auch Amalie, die ältere 11jährige Schwester, soll nicht vergessen werden. Sie spielt nicht minder ausgezeichnet. Nur bedenke man, dass das Pianoforte kein Solo-Instrument mehr für junge Virtuosen ist. Jedes Kind lernt Klavier spielen, und unter der grossen Schaar von Kindern finden sich leicht zehn talentvolle, die es schon früh in der Technik weit bringen. Bei der kleinen Violin-Virtuosin erregt schon das Instrument ein besonderes Interesse. Uebersehen wir dies nicht. Das Präludium und Fuge (*Cis-dur*) von Seb. Bach, ebenso l'Hirondelle von Prudent wurden gleich vortrefflich vorgetragen. Doch sei in Bezug auf diese Composition wie namentlich hinsichtlich des Duos für Pianoforte und Violine bemerkt, dass der Vater für die Klavierspielerin in der Wahl der vorzutragenden Stücke zweckmässiger verfahren möge, zumal die ältere Schwester, in deren Hände stets das Accompagnement für die jüngere gegeben ist, stets hinter diese zurücktritt. Hr. Kammermusikus Gährich unterstützte das Concert durch zwei Gesangsnummern von Rossini und Mozart, die letztere eine etwas zu gedehnte Arie, die durch Action mehr gewinnen würde. Die Stimme des Sängers (Bass) klang nicht übel. In der Aussprache sind einige Mängel zu beseitigen. Die kleinen Künstlerinnen werden am Donnerstag d. 22sten ihr zweites Concert im Hôtel de Russie geben, da an diesem einzig concertfreien Tage kein anderer Saal vacant war, wozu wir unsere Leser nachdrücklich einladen.

Dr. L.

Correspondenz.

Posen, am 28. März 1847.

In der Voraussetzung, dass diese Blätter noch den musikalischen Bestrebungen unserer Provinz eine freundliche Aufmerksamkeit schenken werden, beeilen wir uns zur Introduction der aus dieser Provinz einzusendenden Berichte einen kleinen Abriss des fünften Posenschen Gesang- und Musikfestes zu liefern. Es wurde dasselbe von dem „Lehrer-Musikvereine in der Provinz Posen" am 22. und 23. Juli v. J. zu Rawicz begangen. Wie nicht nur innerhalb unserer Provinz erscheinende, sondern auch auswärtige Blätter (von den Breslauer Zeitungen besonders die Schlesische red. v. R. Hilscher) gebührend anerkannt haben, waren die Resultate dieses Festes durchaus erfreuliche und in jeder Hinsicht geeignet, in unserer Lehrerwelt sowohl als bei unserm gesammten Musiktreibenden Publicum der Erstarkung des Kunstsinnes mächtigen Vorschub zu leisten. Die Sänger hatten schon mehrere Monate vor dem Feste saubere und correcte Abdrücke der vorzutragenden Piecen in den Händen; die Orgel der evangelischen Pfarrkirche zu Rawicz war einer, soweit es die Verhältnisse nur irgend gestatteten, sorgfältigen Reparatur unterworfen und auf dem Chore dieser Kirche überhaupt Nichts versäumt worden, was der bequemen Aufstellung eines grossen Orchesters und Sängerpersonales nur irgend zuträglich sein konnte. Noch verdient die ebenfalls bereits anerkannte ungewöhnliche Liberalität seitens der Einwohnerschaft von Rawicz gegen die mitwirkenden Gäste einer ehrenvollen Erwähnung. Das Orgelconcert in der evangelischen Kirche brachte A. Hesse's vierhändige Fantasie (*C-moll*) vorgetragen vom Rawiczer Organisten Garbe, einem Schüler Ernst Richter's und einer Dilettantin, Fest-Fantasie über den Anfang der Hymne „Herr Gott dich loben wir" comp. und vorgetragen vom Ober Organisten E. Köhler aus Breslau, Sonate von Mendelssohn Bartholdy vorgetragen vom Organisten Battig, einem Sohne des als Violinisten rühmlichst bekannten Schornsteinfegermeisters Battig in Gr. Glogau, J. S. Bach's Toccata (*F-dur*) vorgetragen vom Organisten Garbe, E. Köhlers Variationen über „Lobe den Herren, den etc." vorgetragen vom Cantor Runsche, Präludium und Fuge comp. und vorgetragen von M. Fleischer, Eleven der Königl. Akademie der Künste in Berlin, E. Köhler's Fantasie über ein Thema aus dem Messias von Händel vorgetragen vom Organisten Fest und ein Orgelconcert von Friedem. Bach vorgetragen vom Cantor Petuschke. Das kirchliche Concert in derselben Kirche brachte zur Aufführung: Choral für drei Chöre Männerstimmen v. Ign. Schnabel mit Posaunenbegleitung, Hosianna, Math. 21, 9 für Männerchor von Enkhausen, Prosa de S. Joanne Ev. und Cantate Erhöre mich wenn ich rufe von E. Richter mit Orgelbegleitung.

Hymne: der Herr ist Gott, für Chor und Orchester von F. W. Berner, Cantate; Auf Gott und nicht auf meinen Rath für gemischten Chor und Orchester von E. Köhler, Psalm von Löwe für Männer-Chor, Psalm in polnischer Sprache: Chwalcie Boga von A. Vogt. Berner's 150. Psalm für Männerchor und Orchester. Das weltliche Concert im Rathhaussaale bot: Ouverture zu „die Königin eines Tages" von Adam, Souvenir de Bellini — grosse Fantasie für Pianoforte mit Orchester componirt und vorgetragen von E. Köhler, die Sehnsucht von Schiller componirt für eine Bassstimme von Schubert, Variationen für das Pianoforte von Henselt, vorgetragen von M. Fleischer, Fantasie für die Flöte von Briccialdi, vorgetragen vom Bäckermeister Beckmann aus Lissa, Thalberg's Fantasie über Themata aus Don Juan vorgetragen von E. Köhler, Sinfonie von Mozart *C-dur*. Dies Alles am ersten Festtage. Am zweiten Festtage fand eine kleine Matinée im Schiesshaussaale statt, welcher eine Conferenz der Vereinsmitglieder und die Liedertafel bei heiterem Festmahle folgte. Das sechste im Laufe des nächsten Sommers zu feiernde Posensche Musikfest wird in Franstadt begangen werden. Der Ober Organist E. Köhler hat dem Vernehmen nach die von ihm für dieses Fest componirte Motette bereits veröffentlicht. Wir sehen diesem Feste mit um so grösseren Hoffnungen entgegen, als die Localität der Concertgebäude Franstadts eine recht günstige ist. 32.

Danzig, im April.

Nur von Zeit zu Zeit bin ich im Stande, Ihnen Nachrichten für Ihr Feuilleton mitzutheilen. Meine musikalische Thätigkeit ist hierorts so ausgedehnt und für Correspondenzen bleibt mir nur ein geringer Theil übrig. Doch wie gesagt, von Zeit zu Zeit können Sie auf mich rechnen. Die Wahrheit meiner Mittheilungen verbürge ich vollkommen.

In Danzig ist es Sitte, am Charfreitag die Graunsche Passion mit Hinweglassung der Tenorsoli zu geben. So geschah es im vorigen Jahre (wo Frl. Tuczek die Sopransoli sang), ebenso in diesem. Uebrigens characterisirte sich die diesjährige Aufführung durch Vergreifen sämmtlicher Tempi, durch passables Distoniren der Chöre, besonders der Tenore, durch eine ganz widersinnige Zusammensetzung des Orchesters (zu 2 Contrabässen 2 oder 3 erste Geigen). Man ist hier sehr tolerant, und ein Concertveranstalter, der die gehörige Portion von Dreistigkeit besitzt, hat stets das Glück zu reussiren. Man kann hier sogar Oratorien ankündigen und bei der Aufführung ganz gemüthlich das darauf nicht vorbereitete Publicum damit überraschen, dass man das Orchester durch ein Clavier ersetzt. Das Publicum stutzt und wundert sich zwar, nimmt aber ruhig hin, was ihm geboten wird. Gegenwärtig gastirt Frl. von Marra hier. Da die diesjährige Oper ziemlich schlecht ist, so dass die Aufführung der Euryanthe, des Don Juan und des unterbrochenen Opferfestes mir den Besuch sehr verleidet haben, so kostete es mir wahrhafte Ueberwindung jene Sängerin zu hören. Dennoch war ich am 5ten April bei Donizettis Liebestrank zugegen. Hiernach möchte ich über Frl. von Marra so urtheilen: die Ausbildung der Stimme an Umfang, Leichtigkeit der Aussprache, Volubilität, Benutzung der verschiedenen Register ist mit Rücksicht auf die Anforderungen der neuen italienischen Oper — aber auch nur für diese — ausgezeichnet zu nennen und dürfte von den mir bekannten Nachtigallen nur die Lind ihr gleich oder höher zu stellen sein. Das Stimmmaterial hingegen ist durchaus nicht ausgezeichnet. Gross ist auch die Stimme der Lind nicht, aber klangvoll und edel; das aber fehlt der Marra, auch fehlt ihr — wahrscheinlich in Folge der zuerst erworbenen Kehlfertigkeit — die Fähigkeit den gehaltenen Ton zu tragen. Eben so mangelt ihr das Gepräge, welches wahrhafte Begeisterung für die Kunst dem Vortrage zu geben pflegt, und in diesem Sinne muss ich sagen, dass ihr Gesang des eigentlichen Adels entbehrt; sie singt nicht sowohl die Oper als vielmehr sich selbst. Allerdings mag eine donizettische Oper für höhern, seelenvollen Gesang nicht geeignet sein, dennoch hat Frl. Tuczek, welche im vergangenen Jahre unter Andern auch eine Scene aus der genannten Oper gab, darin mich bei Weitem mehr befriedigt. Man erzählt sich hier einen hübschen Zug von der Marra. Ein Tenorist, Herr Löwe, aus Brünn, soll früher ein guter Sänger gewesen sein, hat aber in Folge einer Krankheit seine Stimme verloren und bei seinem Auftreten mit der genannten Sängerin vollständigst Fiasco gemacht. So war er mit seiner Familie dem äussersten Mangel Preis gegeben. Die Marra hat ihn zu sich kommen lassen und ihm ein ansehnliches Geschenk zu seiner Heimkehr gemacht.

So eben (am 10ten April) komme ich aus einem Concerte im Artushofe, in welchem die Marra mitgewirkt hat. Obgleich das Local, dem Tone günstiger ist, als das Schauspielhaus, so stellt sich doch auch hier heraus, was ich schon oben über die Sängerin gesagt. Sie sang ein paar östreichische Volkslieder, ein russisches Volkslied (*D-moll*), wahrscheinlich mit russischem Text, die bekannte Gnadenarie aus Robert mit französischem Text und die Polacca aus Linda von Chamouny. Die Lieder wurden recht hübsch gesungen; es gab dort Gelegenheit verschiedene Kunststücke passend anzubringen; nur hätte die pomphafte Instrumentation fehlen sollen. *N.*

Feuilleton.

Breslau. Am 11. April passirte Meyerbeer auf der Rückreise von Wien hier durch und besuchte die Vorstellung Robert des Teufels so ziemlich incognito. Morgen geht das durch Meyerbeer's Musik der Vergessenheit wieder entrissene Trauerspiel Struensee von Michael Beer zum ersten Mal über die Bretter. Sonntags den 18. April öffentliche Prüfung der Zöglinge der seit 1841 bestehenden Violinschule des M. d. M. Schön im Musiksaale der Universität.

Ohlau, im April. Am 3. d. M. hatten wir den Genuss, Löwe's Oratorium Johann Huss zum zweiten Male zu hören. Sollte es wohl glaublich sein, dass nur Gesangvereine protestantischer Gegenden von diesem Kunstwerke Notiz nehmen wollen? Die Componisten werden zuletzt jeden Stoff von sich weisen müssen, der es mit sogenannten confessionellen Dingen auch nur im Entferntesten zu thun hat, wenn ihnen das Bekanntwerden ihrer Werke am Herzen liegt.

Köln. Um Pfingsten wird hier das 29. Niederrheinische Musikfest abgehalten werden. Zur Aufführung gelangen am ersten Tag: Grosse Symphonie von Georg Onslow, für das diesjährige Fest besonders componirt, und der Messias von Händel; am zweiten Tag: die siebente Symphonie von Beethoven, *Adur*, der 114. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy, die Ouverture zum Freischütz von C. M. v. Weber und der zweite Act der Olympia von Spontini. Die Hauptleitung hat der städtische Capellmeister Heinrich Dorn übernommen. Spontini hat bereits die Direction seiner Composition zugesagt und Onslow, der sich noch nicht entschieden, ob er seine Symphonie selbst leiten werde, wird jedenfalls dem Feste beiwohnen. Die Gesang-Soli's werden durch Provinzialkräfte ausgeführt, da die bedeutendsten Sängerinnen, welche zur Mitwirkung aufgefordert wurden, entweder absagten oder ihre Forderungen zu hoch spannten.

Hamburg. Das geistliche Concert, das am 8. April unter Leitung F. W. Grund's zu wohlthätigen Zwecken aufgeführt wurde, hat den reichlichsten Beifall gefunden. Die *C-dur*-Messiade von

Beethoven machte den Anfang. No. 2 bestand in einem Ave Maria für Violoncell mit Orgelbegleitung, vortrefflich vorgetragen von C. Schubert. Zum Schluss sang eine Dilettantin eine grosse Arie von Händel, welcher das Halleluja folgte.

— Am 12ten gab Mad. Francoise Cornet im Apollosaal ihr Concert unter Mitwirkung ihrer Tochter und zweier Schülerinnen. An Beifall fehlte es nicht.

Leipzig. Am 6. April fand die Hauptprüfung der Schüler und Schülerinnen des hiesigen Conservatoriums für Musik statt. Es wurden Chorgesänge von Mozart und Hauptmann und die Ouvertüre zum Wasserträger von Cherubini aufgeführt. Die Zahl der seit der Eröffnung (Ostern 1843) aufgenommenen Schüler beträgt 161. Lehrer zählt das Institut 6 ordentliche und 8 ausserordentliche. Ueber zwei Zöglinge des Conservatoriums erzählt der dänische Dichter Andersen, der längere Zeit in Dresden lebte, in seiner kürzlich erschienenen Lebensgeschichte: „In Sachsen lebte eine reiche wohlwollende Familie; die Frau vom Hause las einen Roman: „Nur ein Geiger" und der Eindruck dieses Buches war, dass sie gelobte, wenn sie auf ihrem Lebenswege ein armes Kind mit grossen musikalischen Anlagen treffen würde, so sollten diese nicht zu Grunde bei ihm gehen, wie bei dem armen Geiger. Ein Musiker, der ihre Worte hörte, brachte ihr bald darauf nicht einen, sondern zwei Knaben, äusserte sich über deren Talent und erinnerte sie an ihr Versprechen. Sie hielt Wort, beide Knaben kamen in ihr Haus, erhielten eine Erziehung und sind nun im Conservatorium in Leipzig; der jüngste hat vor mir gespielt, ich erblickte ein frohes glückliches Antlitz." Die Dame ist, wie das Dresdener Tageblatt berichtet, die Majorin Serre in Dresden; die beiden Knaben, zwei Brüder, sind vielversprechende Zöglinge des Conservatoriums.

Prag. Friedr. Schneider's Oratorium „das Weltgericht", dieses allen Musikfreunden wohlbekannte Werk, wurde am 29. März im Theater unter der Direction des Hrn. Kapellmeisters Skraup sorgfältig aufgeführt. Die Damen Hoffmann, Rzepka, Claudius, die Herren Strakaty, Emminger, Brava, führten die Solopartien auf eine, der Würde des Werkes angemessene Weise durch und erhielten lebhaften Beifall, der auch nach jeder der drei Abtheilungen erscholl. Sämmtliche Singchöre waren sehr gut eingeübt (was sich besonders in der Präcision zeigte, mit der die Fugen ausgeführt); doch waren sie manchmal von der Instrumentalmusik zu sehr gedeckt, auch bei dem Vortrag der Solisten, z. B. des Hrn. Strakaty, mässigte sich einigemal die Begleitung zu wenig. Bei der massenhaften Ausführung der Instrumente vermisste man öfter die gehörigen Schattirungen. Doch im Ganzen konnte man, wie gesagt, die Aufführung gut nennen. Das Publicum war ziemlich zahlreich. *R. G.*

Paris. Der junge Tenorist Bordas, am Quell des Guadalquivir geboren, erregt jetzt in der Oper grosses Aufsehen. Die Stimme ist nicht stark, aber schön, edel und glockenrein. Viele stellen ihn über Gardoni. — Auch der junge Engländer Dancombe (früher in unserer Zeitung erwähnt) entzückte in einer hohen Gesellschaft durch seine seltene Stimme alle Anwesenden. Die Herzogin von Orleans liess ihm einen kostbaren Brillantring zukommen. Er wird nach Nizza gehen, um seine zerrüttete Gesundheit wieder herzustellen.

— Die grosse Oper, bei der Alles gross sein soll, es aber nicht ist, ist doch in Etwas gross: in ihrer Verlegenheit und Rathlosigkeit. Mad. Stoltz, beleidigt durch die constitutionelle Opposition der Sperrsitze, hat abgedankt, der Thron einer Prima Donna ist erledigt und es geht wie 1831 mit dem Thron Belgiens, er wird rechts und links angetragen und Niemand will ihn. Jenny Lind und Mad. Viardot-Garcia haben ablehnend geantwortet, und es könnte kommen, dass die grosse Oper im Monat Mai ohne erste Sängerin wäre. Der Tenorist Duprez, der ruhig und behaglich von seinen Renten leben könnte, trägt in Deutschland die Reste seiner Stimme hausiren, wobei ihm jedoch nicht um die paar Louisdor Honorar, sondern nur um die französische Lieblingsspeise, die *gloire*, zu thun sein kann, die sich jedoch in ihr Gegentheil zu verwandeln scheint. Gardoni ist abgegangen und feiert Triumphe in London, und sein Ersatzmann Bettini hat ein fadendünnes Stimmchen, das sich in dem grossen Saale der Oper ausnimmt wie eine Maus, die in dem Resonanzboden einer Bassgeige quikt. Dieser Mangel an Sängern verhindert auch die besten Compositeurs, Hrn. Pillet ihre neuen Partituren anzuvertrauen, und so wird das alte Repertoir mit höchst mittelmässiger Besetzung durchgeleiert.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 17. | Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. | 27. April 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an: In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements: Jährlich 5 Thlr., Halbjährlich 3 Thlr. mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr., Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. ohne Prämie

Vorschläge für die Aufführung des Don Giovanni.

Von *L. Granzin.*

Es ist über dieses Meisterwerk so viel Treffendes und Geistreiches geschrieben worden, dass auf den ersten Blick vielleicht der Gegenstand erschöpft scheinen dürfte, und namentlich haben Hoffmann und Seyfried über die einzelnen Charactere Winke und Belehrungen gegeben, deren sorgfältige Beachtung dem darstellenden Personale nicht genug anempfohlen werden kann. Dagegen lässt aber die Art, wie auf den meisten Bühnen diese Oper Seitens der Regie in Scene gesetzt wird, noch Manches wünschen. Auch der innigste Verehrer Mozart's mag es sich nicht verhehlen, dass einzelne Scenen der Oper gedehnt oder unverständlich erscheinen und daher trotz des vorwaltenden musikalischen Genius minder ansprechen. (Kommt nun, wie es bei einigen Bühnen ersten Ranges üblich sein soll, einzelne Meisterwerke, z. B. Don Giovanni, Freischütz etc., hauptsächlich nur als Nothnagel zu gebrauchen, eine sehr nachlässige Darstellung hinzu, so ist es zu erklären, wenn trotz aller eingelegten Galleriespässe sich nur ein spärliches Publicum einfindet und dieses einer Theilnahmlosigkeit beschuldigt wird, welche vielmehr der Regie zur Last fällt.) Der Hauptfehler vieler Bühnen bei jener Erscheinung besteht darin, nur das Textbuch zu Rathe zu ziehen, ohne zu prüfen, wie Mozart dasselbe aufgefasst wissen will. Und gerade diese Auffassung liegt so klar und offen da, dass man sich billig wundern darf, wie sie so gänzlich ignorirt wird. Man erinnere sich z. B. an das erste Auftreten Juan's und Anna's. Ganz gewöhnlich stürzen Beide aus einer Thür des Vordergrundes auf die Bühne und singen ihre 60 Takte ab auf einem so beschränkten Flächenraum, dass sie dabei fast nothgedrungen still stehen, oder um doch Etwas von Aufgeregtheit zu zeigen, einander hin und her ziehen und zerren, gleichsam als ob sie ein Bild liefern wollten, wie es bei Zänkereien der gemeinsten Volksklasse vorkommen mag (wofern man nicht an noch niedrigere Bilder erinnert wird). Und das soll Mozart beabsichtigt haben? Ich bin immer der Ansicht gewesen, das Gartenhaus, in welchem Juan die Anna überrascht, müsste ganz im Hintergrunde der Bühne stehen, so dass der Raum bis zum Vordergrunde beiden Personen die ungezwungene Ausführung der Musik möglich mache. Doppelt erfreut war ich daher, diese Ansicht in dem veröffentlichten Fragment der Mozart'schen Uebersetzung des italienischen Textes bestätigt zu finden (Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1845, 26. April, No. 34) und es dürfte denn doch wohl endlich an der Zeit sein, der ausdrücklichen Anordnung des Meisters nachzukommen und den alten Schlendrian zu verlassen. Nicht unangemessen dürfte es bei dieser Scene ausserdem noch sein, wenn Anna ihr erstes: *„Non sperar se non m'uccidi"* zum Theil noch hinter der Scene sänge, und erst während Juan von ihr verfolgt wird, aus dem Gartenhause zum Vorschein käme.

Eine andere Scene, welche ebenfalls einer Reform bedarf, ist das erste Auftreten Elvira's. Nach der gewöhnlichen deutschen Bearbeitung befinden Juan und Leporello sich in einem Zimmer, welches, wie wir aus ihrem Gespräch erfahren, einem Gasthof gehört. Da zu diesem Zimmer Jedermann Zutritt hat, so wird es wahrscheinlich ein Vorsaal, ein Versammlungszimmer oder dem Aehnliches sein. Elvira, von der Reise angekommen, hat kaum das Zimmer betreten, als sie ihre Klagen über den untreuen Geliebten nicht ohne Affekt laut werden lässt. Dabei wird sie von jenen Beiden belauscht, die sich in dem Zimmer hin und her bewegen, ohne von ihr bemerkt zu werden. Wird nun zu dieser Scene, wie es ganz gewöhnlich ist, obenein ein kurzes Zimmer gewählt, so erreicht die Unwahrheit fast ihren höchsten Grad. Elvira soll die Gegenwart zweier unberufenen Zeugen nicht ahnen, obgleich sie füglicher bei jedem Schritte über dieselben stolpern könnte. Sonderbar ferner muss es erscheinen, dass während ihres Gesangs nicht zufällig ein

dritter Zuhörer, wäre es auch nur ein Domestik, hereinguckt. Das Allerunglaublichste aber ist wohl die Idee, dass ein Mädchen, in einer fremden Stadt angelangt, gleich, so wie sie den Gasthof betritt, wo sie doch mit mehreren Menschen sich unter einem Dache weiss, den vier Wänden ihre Klagelieder vorsingt. „Aber Elvira hat spanisches Blut"; allerdings, aber wenn sie sogar ich weiss nicht was wäre, so dürfte sie alle Rücksichten ihres Geschlechts nicht so sehr aus den Augen lassen. Warum verlegt man die ganze Scene nicht in ein Bosquet? Elvira, welche ihrem Kummer nachhängt, wird eine einsamere düstere Parthie des Wäldchens aufsuchen und dort sich ganz füglich unbemerkt wähnen dürfen. Juan hat sie auf dem Wege dahin von fern bemerkt und ist ihr heimlich nachgeschlichen. Dort kann er nebst Leporello sehr leicht den ersten besten Baum benutzen, um sich ihrem Anblicke nöthigenfalls zu entziehen. Auf diese Art, dünkt mich, sind die Unwahrscheinlichkeiten der ganzen Scene gehoben.

Ein paar Gesangsnummern erscheinen bei der gewöhnlichen Aufführung so gänzlich isolirt, dass man sie für eingelegte Concertpiècen halten könnte. Dies sind namentlich im zweiten Akte Anna's und Ottavio's Arien. Beide werden gewöhnlich ohne vorhergegangenen Dialog dem Publicum vorgesungen, und da sie aus den unmittelbar vorangegangenen Gesangspiècen sich ebenfalls nicht erklären lassen, zur Handlung auch Nichts beitragen, so kann der Zuhörer ihren Zweck unmöglich errathen. Anna erscheint zwar mit einem Briefe, woher dieser aber gekommen, was er enthalte, bleibt durchaus in Dunkel gehüllt. Auch eine musikalische Sünde dabei darf nicht ungerügt bleiben. Unmittelbar nach dem Duett *E-dur* ertönt nämlich der verminderte Septimenaccord aus *G-moll*, für die Sängerin wie für den Zuhörer eine etwas starke Zumuthung, welche auch durch die Erklärung einer enharmonischen Verwechslung von ihrer Schroffheit nichts verliert. Da Ponte's Text stellt zwischen beiden Nummern ein kurzes Gespräch auf, worin Ottavio seine Anna auffordert, den Mord ihres Vaters mit Ergebung in den Willen des Himmels zu tragen, aber morgen vor den Traualtar zu treten. Da sie für die Hochzeit einen spätern Termin wünscht, schilt er sie grausam. Diesen Ausdruck festhaltend, beginnt sie in dem Recitativ jenen Vorwurf abzulehnen. Der *B-dur*-Arie des Ottavio voraus geht nach dem Textbuche ein Dialog, in welchem Elvira, Masetto und Zerline das Entlaufen Leporello's nicht begreifen, Ottavio nun aber nicht mehr zweifelt, dass Juan der Mörder des Gouverneurs sei. Hieran knüpft er die Versicherung, sogleich zur Rache zu eilen und als Sieger zurückzukehren. „Unterdessen", fährt er in der Arie fort, „tröstet Ihr meine Braut, sagt ihr, dass etc." Auf diese Art erfährt man doch, wovon eigentlich die Rede ist; und weit entfernt, diesen vermittelnden Dialogen Klassizität zuzugestehen, sind sie doch jedenfalls besser als gar nichts; entweder müssen sie daher beibehalten oder Besseres an ihre Stelle gesetzt werden; sonst bleibt eine unangenehme Lücke.

„Aber, hört man wohl einwenden, wozu diese Vorkehrungen. Mozart's Oper ist so bekannt, dass jeder Zuhörer auch ohne dergleichen sich sehr wohl zurechtfindet. In der Oper überhaupt will man Musik hören; das Uebrige ist Nebensache und man muss darüber sich gern hinwegsetzen und die eigene Einbildungskraft zur Hülfe nehmen". Nun, dann bedürfen wir überhaupt keiner dramatisch-scenischen Darstellung und keines besonders dazu bestimmten Kostüms der Sänger. Letztere brauchen ihre Rollen nicht auswendig zu lernen, sondern singen im Concertsaale uns in gewöhnlicher Kleidung und mit dem Notenblatte in der Hand die ganze Oper vor. In der That, es möchte ein seltsames und den schönen Künsten keineswegs günstiges Resultat zum Vorschein kommen, wenn jener Einwand etwas mehr wäre als ein Pröbchen der Halbwisserei, vor welcher heut zu Tage Alles, was Kunst heisst, so oft die Revue passiren muss. Und während man in einzelnen Nebendingen die Forderungen auf das Aeusserste treibt, lässt man in andern und wichtigern Dingen fünf gerade sein. Man verlangt vom Decorationsmaler und dem Theatermeister eine möglichst getreue Nachbildung der Natur. Wälder, Wiesen, Bäche, Häuser, Thürme etc. sollen von den Originalen nicht zu unterscheiden sein; dagegen hat es Nichts auf sich, wenn — etwa im grossen Sextett der qu. Oper — eine Dunkelheit obwaltet, bei welcher die Personen einander nicht sehen sollen, obgleich man ohne Anstrengung kleine Cursivschrift dabei lesen kann. Doch wieder auf das Dramatische in der Durchführung der Oper zu kommen, so hat wohl jeder Leser des Shakspear die Idee belächelt, den Mondschein durch einen Mann mit einer Laterne darzustellen. Und doch erscheint mir diese Idee noch nicht so arg, als die oben gerügten Unterlassungssünden — Auslassungssünden sollte man sie nennen. Weit eher wird man an die Abkürzungen erinnert, welche in Kotzebue's „Vielwisser" der Theaterprincipal Dreipfennig mit Schiller's „Maria Stuart" vorzunehmen gedenkt.

Es ist nicht meine Absicht, alle Unvollkommenheiten zu rügen, mit welcher die Aufführung des Don Giovanni verbunden zu sein pflegt; sonst liessen sich dergl. noch mehrere anführen. Nur überhaupt aufmerksam zu machen wünsche ich auf die dem dramatischen Meisterwerke Mozart's bewiesene Nichtachtung, und dazu können die obigen Anführungen genügen. Möge man da, wo da Ponte's Text zu schaal ist, einen bessern schreiben, wie das z. B. mit *„Cosi fan tutte"* versucht worden ist. Hat man doch nicht Anstand genommen, unnütze Scenen hinein zu thun, wovon in Mozart's Partitur kein Jota zu finden; Beweises genug, dass die Gewissen der Theater-Directionen dadurch nicht verletzt werden. So würde ich unter andern kein Bedenken tragen, den Dialog zu ändern, in Folge dessen die Statue vom Rosse herab sich drohend vernehmen lässt. Juan hat auf seinem nächtlichen Streifzuge Leporello's Geliebte gefunden, und von ihr für den Leporello gehalten, ganz der Rolle des Letztern getreu sich benommen. (Mit dem *„dell' inganno approfitto"* sagt er wohl Alles, was auf der Bühne darüber sich sagen lässt.) „Und das erzählen Sie mir so gleichgiltig?" fragt Leporello. — „Warum nicht?" — „Aber wenn es nun gar meine Frau gewesen wäre?" — „Noch besser!" antwortet Juan und schlägt ein lautes Gelächter auf. Sofort ertönt das: *„di rider finirai pria dell' aurora"* der Reiterstatue. Bedenkt man, dass Begebenheiten und Vorsätze, wie Juan sie gerade hier ausspricht, keineswegs ungewöhnliche Erscheinungen sind, so gewähren sie trotz ihrer Verwerflichkeit doch nicht hinreichende Veranlassung zu jener Drohung. Eher dürfte dies gerechtfertigt erscheinen, wenn Juan bei der Erinnerung an sein Attentat auf Anna sich in frechem Spotte über seine Ermordung des Alten erginge.

Rochlitz hat bekanntlich den ganzen Text ins Deutsche übertragen und seine Bearbeitung ist in der B. & Härtelschen Ausgabe des Klavierauszugs und der Partitur zu finden mit Ausnahme des Dialogs, welcher in Uebersetzung nur im italienischen Grundtexte sich vorfindet (im Klavierauszuge fehlt er gänzlich). Um dieses Mangels willen lässt daraus ein volles Urtheil über den Werth seiner Arbeit sich nicht fällen und ich muss mich dessen für jetzt ebenfalls begeben, da seit Jahren mir die vollständige Bearbeitung nicht zu Gesicht gekommen ist. Dass von Rochlitz sich Gediegenes erwarten lässt, bedarf nicht erst des Beweises; dessen ungeachtet kann Einzelnes darin weniger gelungen sein. So z. B. das *„finch' han dal vino calda la testa"* übersetzt Rochlitz durch: „Oeffnet die Keller, Wein soll man geben!" wogegen das gewöhnliche: „Treibt der Champagner das Blut erst im Kreise" jedenfalls dem Sänger minder hart ist. Etwas unklar von Rochlitz übersetzt ist das: *„Il mio tesoro intanto andate a consolar"* durch: „Thränen vom Freunde getrocknet etc." Die schlimmsten Stellen für den Ueber-

setzer eines Gesangtextes sind diejenigen, bei welchem noch die Rücksicht auf Vocalisation und Assonanz hinzutritt. In dem Anfangsduett des 2ten Aktes hat Rochlitz in seiner Uebersetzung des: *„Eh via buffone, non mi seccar! Nò, nò, padrone, ma voglio andar!“* die beiden unbequemen Vocale *i* und *u* vorherrschen lassen. Doch hat das in diesem Duette weniger zu sagen, als in dem: *„viva la libertà“* des ersten Finale's, welches Rochlitz durch: „Hier lebt ein freier Sinn“ wiedergiebt. Die Worte eben daselbst: *„Alla stanza della danza conducete tutti i quanti, ed a tutti in abondanza gran rinfreschi fate dar“* sind vielleicht unübersetzbar. Rochlitz hat dabei das Mögliche geleistet und doch verhält sich seine Uebersetzung dazu wie deutsches Phlegma zu italienischer Rabbia und Arditezza. Man versuche es und lese mit möglichst präciser Aussprache und — was nicht zu übersehen — in Mozart's Tempo jenen Text. Mein Ohr wenigstens vernimmt dann schon in dem blossen Klange eine Keckheit des Humors, welche schon an und für sich das angeredete Bauernvölkchen bewegen dürfte, an Ausgelassenheit einander zu überbieten. Aber eben darum gehört diese Stelle mit zu den Eigenheiten, deren jede Sprache besitzt und bei denen dem Uebersetzer meistens nur ein Annähern gestattet ist; sehr selten und nur ausnahmsweise vermag er ganz treu wiederzugeben.

Ob Rochlitz's Bearbeitung auf einigen Theatern benutzt wird, weiss ich nicht, wohl aber, dass es auf den meisten Theatern nicht geschieht. Bei der Aufmerksamkeit, welche seit einiger Zeit der Mozart'schen Partitur geschenkt wird, sollte man zwar glauben, dass es sehr bald dazu kommen müsste, eine möglichst gute Bearbeitung auf die Bretter zu bringen; nur ist sehr zu fürchten, dass der Schlendrian der Sänger, welche mit dem ungeniessbarsten Texte aufgewachsen sind, bedeutende Hindernisse aufstellen werde.

Man hat neuerdings hier und da auch die *recitativi secchi* des Dialogs ausgeführt. Da einzelne Gesangspiècen nicht vollkommen schliessen, wie z. B. die Introduction (obgleich in dem oben erwähnten Klavierauszuge ein Abschluss beigegeben ist) und die erste Sortita der Elvira, so macht es eine unangenehme Wirkung, wie sofort gesprochene Rede eintritt und die Musik — nach Lichtenberg's Ausdruck — mit einem blossen „und so weiter“ alle geworden ist. Nicht minder unangenehm ist es, wenn für die Pièçen, welche ohne Ritornell gleich mit dem Gesange beginnen, dem Sänger erst der Ton angegeben werden muss. Diese ziemlich nahe liegende Betrachtung hätte billiger Weise wohl schon früher auf die Beibehaltung der *recitativi secchi* — wenigstens einiger derselben — führen sollen. Wie aber sollen dieselben begleitet werden? Unbedenklich rathe ich zu der früher üblichen Anwendung des Fortepiano's, dem ein Contrabass und ein Violoncell beizugeben sind. (Ist ein tüchtiger und harmoniekundiger Cellospieler vorhanden, so könnte derselbe nöthigenfalls den Mangel des Tasteninstruments ersetzen.) Dagegen kann ich mich keineswegs mit der Idee befreunden, die Begleitung dieser Recitative für das Streichquartett zu bearbeiten. Sie geht dadurch über die von dem Meister ihr angewiesene Sphäre, den Sänger ganz einfach zu unterstützen, hinaus, und genirt mehr oder minder den Letztern in der Freiheit, deren er gerade für den gesungenen Dialog bedarf. Endlich aber geht ganz der eigenthümliche Reiz verloren, der dadurch entsteht, wenn nach einer Begleitung des Pianoforte wieder das Orchester einsetzt. Aber auch ein äusserer haltbarer Grund für jene Quartettbearbeitung findet sich schwerlich. An Orten, wo Don Giovanni aufgeführt wird, findet sich wohl auch ein Pianoforte, und der Orchesterdirigent wird doch wohl der Begleitung gewachsen sein. An Bühnen, wo Tausende für Nebendinge ausgegeben werden, darf von dem Mangel an Mitteln zur Beschaffung eines Instruments und wo möglich eines besondern Begleiters natürlich noch viel weniger die Rede sein.

Recensionen.

C. Leop. Böhm, Amusement, pièce pour les amateurs pour Piano et Violoncelle concertant, oeuvre 18. Leipzig, C. F. Peters.

Dieses besonders nur für Dilettanten bestimmte Musikstück dürfte eigentlich besser Potpourri heissen; es beginnt mit einer Einleitung Moderato *D-moll*, bringt hiernach das Fischerlied aus Rossini's Tell, wendet sich alsdann zu einem hübschen Rondino, worin als 2tes Thema eine Melodie aus Auber's Braut auftritt. Alles ist recht artig und mit Geschmack zusammengestellt und wird das Stück sonach gewiss die Absicht des Componisten erfüllen. *C. B.*

Wilhelm Taubert, Drei Humoresken für das Pianoforte. Op. 72. Leipzig bei Peters.

Dass dieses anziehende Werk sehr viele Verehrer unter den Klavierspielern finden wird, unterliegt gar keinem Bedenken. Taubert ist ein zu bedeutender Virtuose auf dem Pianoforte, die Technik ist ihm in jeder Beziehung dienstbar, er kann sie also in den mannigfaltigsten Formen auftreten lassen. Dazu kommt die ihm ganz besonders eigenthümliche Erfindungsgabe für den musikalischen Ausdruck naiver Gedanken, worüber schon bei Beurtheilung seiner Kinderlieder ein Näheres gesagt worden. Die Humoreske bewegt sich auf einem nah verwandten Gebiete und so greifen hier das technische und das erfindende Talent des Componisten in einander. Man erlaube uns eine kleine Abschweifung. Wie wir schon bei andern Gelegenheiten bemerkt haben, sind die Componisten heut zu Tage sehr erfinderisch in den Titeln ihrer Werke, viel mehr als in ihren Werken selbst. Reverie, Rhapsodie, L'eleganza, la dolcezza, Resignation und wie die Titel alle heissen. Wenn sie nur daran dächten, was man wohl von einem Menschen zu halten habe, der einem Buche etwa den Titel Schiller oder Beethoven giebt und darin die Kochkunst abhandelt. Das ist ihnen aber ganz gleich. Auf den Titel kommt es an, und wir kennen renommirte Verleger, die in Gemeinschaft mit ihren Compositeurs förmliche Titelstudien machen. Allein auch ein Titel ist etwas werth, nicht blos bei den Beamten, sondern auch bei Compositionen. Für die vorliegenden Compositionen wüssten wir in der That keinen bessern Titel als den gewählten. Denken wir uns eine Grazie, die sich durch Pathos geltend macht. Beides, die Grazie wie das Pathetische, sind in der Kunst gleich berechtigte, positive Hebel des Ausdrucks. In ihrem zu einer Einheit zusammengestellten Contrast liegt der Humor, der sich wesentlich von der Ironie, in welcher das eine Element negativer Art ist, unterscheidet. Während der Humor dem Gebiete der Komik zugewiesen werden muss, fällt die Ironie der Satyre anheim. Für die Musik lässt sich sehr wohl der Humor, aber nicht die Ironie bearbeiten. Von den genannten Humoresken enthält No. 1 die Grazie in dem ersten Thema (Syst. 2 u. 3), das Pathos in dem zweiten (S. 5 Syst. 3 u. 4 und in dessen einfacher Verarbeitung). Ist auch in den beiden andern Nummern, namentlich in der dritten, das graziöse Element überwiegend, tritt doch das Streben nach humoristischer Zeichnung überall hervor. Die Ausführung ist nicht zu schwierig, die thematische Behandlung äusserst geschickt. Ausstattung brillant, also — in jeder Beziehung empfehlenswerth. *Dr. L.*

J. R. Schachner, Trinklied, Gedicht von O. v. Reichert, componirt für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. Wien, bei P. Mechetti. 9m Carlo.

Der Dichter besingt in diesem Liede den Rheinwein und das Flandrische Bier, will Beides von schönen Händen

credenzt wissen und hofft auch jenseits noch Tabernen zu finden. Dem Text entsprechend liefert der Componist eine heitere lebendige Musik, die zwar nicht schwer zu singen ist, wohl aber etwas ermüdend für die Stimmen sein möchte. Der erste Tenor ist fast immer in hoher Lage gehalten, der zweite Bass fast immer in tiefer, und die beiden Mittelstimmen liegen auf ziemlich beschränktem Raum dazwischen, so dass sich eigentlich keine der vier Stimmen ihres natürlichen Umfangs nach Bedürfniss recht bedienen kann; ein Fehler, in den leider viele unserer deutschen für Männergesang schreibenden Componisten verfallen. Indessen, um es besser zu machen, bedarf ės contrapunktischer Studien, und Kenntniss von der Behandlung der Singstimmen, was nicht Jedermanns Sache ist. *T......r.*

Dr. Julius Schladebach, Sieben Gesänge, Dichtungen von G. Keil und Freiherrn von Eichendorff; für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, bei Mechetti. Op. 16.

Hr. Dr. Schladebach hat sich bereits durch mehrere Compositionen wie durch seine musikalisch-literarische Thätigkeit eine geachtete Stellung unter den Musikern erworben. In beiden Gebieten arbeitet er namentlich für die Förderung des mehrstimmigen Männergesangs mit Erfolg. Es ist daher nicht zu verwundern, dass diese dem Componisten eigene Richtung sich auch in den vorliegenden Compositionen abspiegelt. Wir können keine als ein Lied mit Begleitung des Pianoforte bezeichnen. Sie sind sämmtlich mehrstimmig gedacht und würden, von vier oder fünf Stimmen ausgeführt, einen ungleich vortheilhafteren Eindruck machen, als in der gegenwärtigen Gestalt. Hr. Schladebach hat die vollständige Harmonie des mehrstimmigen Satzes in die Begleitung gelegt und dadurch den Melodien eine Schwerfälligkeit gegeben, die jede freie Bewegung der Stimme hemmt. Ueberhaupt aber scheint Hrn. Schladebach das Wesen eines einstimmigen Liedes gar nicht bekannt zu sein. Alle Wirkungen sind harmonischer Art. Die Melodie der Gesangstimme ist bei Weitem das Unwesentlichere, oder verhält sich hier wenigstens doch so zur Begleitung, wie im vierstimmigen Männergesange der 1ste Tenor zu den übrigen Stimmen. Den Gesängen fehlt der Schwung der Melodie; die Begleitung ist zu massig und erdrückt jene. Dagegen ist nicht zu verkennen, dass den Arbeiten des Hrn. Schladebach ein edles Streben zu Grunde liegt. Er ist in keiner Weise oberflächlich, er ringt im Ausdruck des Elegischen nach einer ernsten melodischen Gestaltung und da, wo er lieblichen Humor darzustellen hat, giebt er der Melodie einen lebendigen Fluss. No. 1: „An die Nacht" ist eigentlich ein Männergesang, der vierstimmig gesetzt an einem stillen Abende auf weiter Flur seine Wirkung nicht verfehlen wird. Von No. 2: „dein Bildniss" gilt dasselbe, nur ist die Begleitung in den Harmonien noch überladener. No. 3: „An den Schlaf" hat der Componist mehr ausgeführt, als die beiden vorangehenden, und in den Motiven, welche der ersten Strophe zu Grunde liegen, nicht uninteressant erfunden, obwohl der Wechsel von vier Tonarten (*G-dur, G-moll, C-moll, C-dur*) in fünf Tacten die melodische Verbindung der Motive etwas auseinanderfallen lässt. Ausserdem sind die Wirkungen durchaus auf mehrstimmigen Gesang berechnet. So darf man sich z. B. S. 6 Syst. 2 Tact 2 u. 3 den schnellen Wechsel von *pp* und *ff* zu den Worten: „Sie hört mich nicht" nicht im einstimmigen Liede gestatten. Der Ausdruck der Empfindung kann sich wohl steigern; jener schroffe Wechsel wirkt aber unnatürlich. Bei Nr. 4 wollen wir eine Bemerkung machen, die dem Dichter Keil gilt. Wir kennen diese unbekannte Grösse nicht. Aber Hr. Schladebach hätte sich einen schwungreichern Hebel für seine Compositionen wählen sollen. Manches wäre ihm vielleicht besser gelungen. Die Lyrik des Dichters ist wässerig, so ganz ohne allen Zauber. Eine verlassene Braut sitzt am Flusse, sieht in die flüsternden Wellen und stürzt sich hinein. Man vergl. Göthe's „Fischer", Wilh. Müller's „der Bach" u. v. A. Es ist daher kein Wunder, wenn der Componist nicht weiss, was er mit dem Dichter anfangen soll. Die Naivität des „Liebesgeheimnisses" ist wirklich rührend:

> Sie soll ich nennen?
> Möchtet sie kennen?
> Wie ihr neugierig seid!
> Freunde nehmt den Bescheid,
> Kann nicht erfüllen
> Euren Willen.

nein nein es kann nicht sein, nein nein — es kann nicht sein.

Zu so dramatischem Schwunge erhebt sich der Componist in einem von ihm scherzhaft aufgefassten, an Reminiscenzen nicht ganz armen Gedicht. No. 6 ist eine ganz hübsch ausgeführte Polonaise oder Bolero. In No. 7 finden wir keinen Grund, das Tempo mehrfach zu wechseln. Das beginnende Hauptmotiv hat in der Erfindung etwas Triviales. Den Compositionen fehlt, so hübsch Manches gemacht ist, die Originalität der Erfindung. *Dr. L.*

W. Speier, Wanderlied von J. N. Vogl in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 62. Wien bei Mechetti.

Ein Lied von natürlicher, frischer Melodie, viel gesunder als die Compositionen Speiers, die wir neulich zu beurtheilen veranlasst waren. Der Componist verbindet mit der natürlichen Haltung eine gewisse Grazie, welche dem Liede wohl ansteht, und die durch eine einfache und doch mannigfaltig gefärbte Begleitung noch gehoben wird. *Dr. L.*

Berlin.

Königliche Oper.

Die Iphigenie in Tauris von Gluck am 23sten. — Das letzte dramatische Werk, durch welches die genialie Pauline Viardot ihre seltene und bewunderswürdige Kunst auf unserer Bühne an den Tag legt. Der Barbier, Othello, Hugenotten, die Jüdin, Don Juan und Iphigenie wurden von ihr deutsch gesungen. Es ist staunenswerth, was Genialität und Fleiss zu leisten vermögen. Wenn wir schon in den frühern Opern Gelegenheit hatten, die Allseitigkeit dieser Künstlerin zu bewundern, so erregte grade dieses Werk unsere Spannung im höchsten Maasse. Nach unserer Anschauung dieser Künstlerin und wie wir jüngst eine Zeichnung ihres eigenthümlichen Talents entworfen haben, ist dies erklärlich. Die Darstellerin des rein Menschlichen, eine Künstlerin, die es sich fast ausschliesslich zu ihrer Aufgabe macht, menschliche Leidenschaft, überhaupt lebensvolle Menschengestalten durch ihre Kunst zu veranschaulichen, hat sich mit der Iphigenie auf ein Gebiet begeben, wo ein vollständiger Kampf gegen ihr eigenes Naturell zu überwinden war. Nächstdem bewegt sich die Rolle musikalisch anhaltend in solchen Tonlagen, die den colossalen Umfang der Stimme unserer Künstlerin vielfach beschränken. Der Spielraum ist für sie viel zu klein. Wenn von einem Künstler unbedeutende Klippen umschifft werden, so bemerkt man sie, erwähnt ihrer, macht aber nicht viel Aufhebens davon. Hier aber war eine Scylla und Charybdis zu umschiffen. Schon dass Pauline Viardot dazu den Muth hatte, könnte man in

der ausübenden Kunst ein Ereigniss nennen. Die Iphigenie ist die bewunderswürdigste Leistung dieser grossen Künstlerin. Dass in einer ersten Vorstellung solches Werkes nicht Alles gleich gelungen sein konnte, erklärt sich leicht, besonders wenn man bedenkt, in welcher Aufregung sich die Künstlerin dabei befunden haben muss. Ihre Intentionen — und diese wird der kunstverständige Zuhörer ohne Mühe entdeckt haben — waren nicht bloss vollkommen richtig, sondern meistens sogar bewunderswerth. Wie hoch die Künstlerin steht, davon gab jede Scene, in der sie mitwirkte, Zeugniss. Wie oft bot sich die Gelegenheit dar, in der Musik zu ändern. Allein Pauline Vierdort hat einen heiligen Respect vor der Autorität Glucks und beobachtet sie mit unglaublicher Selbstverleugnung. Ihre Plastik war in fast allen Momenten grossartig. — Um von den andern Rollen noch Weniges zu erwähnen, sei bemerkt, dass Herr Kraus den Orest genügend ausführte. Seine Töne waren jedoch meist etwas dumpf gefärbt. Man erkennt in ihm nur zu sehr den Sänger italienischer Musik. Herr Mantius (Pylades) vortrefflich. Herr Krause als Thoas lobenswerth, obgleich die Rolle für ihn sich in einer zu hohen Stimmlage bewegt. Frl. Schneider als Priesterin liess die künstlerische Noblesse noch immer sehr vermissen. Frl. Brexendorf als Diane sehr gut. *Dr. L.*

Fidelio, am 25sten April. Wohl dürfen wir eine musikalische Woche eine reiche nennen, welche uns zwei Opern, wie die Iphigenie in Tauris und den Fidelio gebracht hat, Werke, welche als die ragenden Gipfel zweier entgegengesetzten Hemisphären der antiken und romantischen in die höchste Höhe emporsteigen. Wir haben hier nur ein Wort von Beethovens Schöpfung zu sagen, die seit Jahren von unserer Bühne verschwunden war, welche keine Sängerin für die Leonore besass. Der Mangel dürfte wohl noch fortdauern, da Mle. Kathinka Evers, welche als Leonore auftrat, zwar eine in vielem Betracht schätzenswerthe Leistung darbot, aber doch nicht eine auf welche sie sich eine bleibende Stellung bei uns begründen könnte. Offenbar hat die schöne Stimme der Sängerin dadurch gelitten, dass sie zu viel von ihr verlangt hat. Wir erkennen darin die neuere italienische Gesangsmethode, welche sich nicht damit begnügt, von den Zinsen den Kapitals zu leben, sondern diese selbst aufzehrt. Die geistige Anschauung der Aufgabe welche die Künstlerin entwickelte, war durchweg eine richtige; ihr Ausdruck hielt Maass und war dennoch warm, innig, feurig, wo es erfordert wird; allein ihre Mittel gewähren ihr nicht immer, was sie von ihnen verlangen muss; der Tonansatz bleibt in den Mitteltönen immer etwas verschleiert, und nur bei starken Accentuirungen in der Höhe befreit sich das Organ von dieser Umhüllung; dort ist auch die Intonation meistens rein, während sie in den Mitteltönen um ein Komma zu tief bleibt. Die Künstlerin gewann sich achtende Anerkennung, welche nach dem Quartett und Duett sich zu lebhaftem Beifall steigerte. In dem letzteren Musikstück wurde sie aber auch von Herrn Mantius, von dem wir die Rolle des Florestan zum erstenmal hörten, ganz vorzüglich unterstützt. Vieles in der Aufführung konnte nicht vollkommen genügen, doch Eifer und wir dürfen wohl sagen, begeisterte Theilnahme an dem unsterblichen Werk trat überall hervor. Der Chor der Gefangenen wurde sehr gut ausgeführt, und weckte auch lebhaften Beifall. Vor jedem Akt ging die Prachtsonne einer der herrlichen Ouvertüren auf, vor dem ersten zu Fidelio, vor dem zweiten zu Leonore. Mag man die Anordnung tadeln, wir thun es nicht, sondern halten uns an den positiven Gewinn, beide Ouvertüren gehört zu haben.

„Grau, Freund, ist alle Theorie, doch grün des Lebens goldner Baum." *L. R.*

Kammermusik.

Am 25. elfte Matinée der Kammermusiker Birnbach, Gährich, Schulz und Gebr. Espenhahn im Stöckerschen Saale. Dieser junge Verein hat sich Dank und Anerkennung eines ausgewählten eingeladenen Hörerkreises bereits in hohem Grade erworben, und schreitet in der Lösung der schwierigsten Aufgaben in der Kunst, welche der reale mehrstimmige Satz stellt, rüstig vorwärts. Der Bogen des Hrn. Birnbach gewinnt an Grazie, während er an Kraft nicht verliert. Seine Auffassung des *Dmoll*-Quartetts von Mozart kann als eine poetische, glückliche gelten, anmuthig im Trio, ruhig abgemessen im Andante, von edlem Eifer im ersten Satze. Ein Klavierquartett in *Cmoll* von Kuhlau, dem dänischen Kapellmeister, war gewiss für die meisten Anwesenden ein gänzlich fremdes Werk. Es erwarb sich durch sich selber, wie durch den Vortrag des Pianisten viel Beifall. Zu dem ersten Satze fiel mir der Kuhlau arg verwendende Scherz Beethoven's ein, welcher dem ihn in Wien besuchenden Kapellmeister in sein Stammbuch einen Canon schrieb über die Worte: „Kuhl, nicht lau"; dieser Satz enthält überwiegend, obwohl alle Werke Kuhlau's sehr leicht und fliessend geschrieben sind, musikalisches Gemeingut und liess im Ganzen kühl. Das Adagio dagegen gründet sich auf selbstständiger charaktervoller Erfindung und das Fugato des Rondo's verdient die Achtung, welche es sich erwarb. Kuhlau hatte überhaupt eine so gewandte Feder, dass er auch die strengeren Formen mit ungemeiner Leichtigkeit überwand. Nur seine Passagen sind Kinder seiner Zeit, so rechte Feger über die Tastatur! — Das *Cdur*-Quartett von Beethoven beschloss würdig die interessante Morgenunterhaltung. *Fl. G.*

Concerte.

Zweites Concert der Geschwister Neruda.

Die anmuthigen Wesen, die wie Boten eines schönen Frühlings gegenwärtig unter uns weilen, entzückten uns am 22. April durch eine zweite Abendunterhaltung. Wenn uns Virtuositäten erst dadurch interessant scheinen, dass sie von eigenthümlichen Individualitäten getragen werden, so ist dies in hohem Grade bei der Jüngeren der beiden Schwestern der Fall. Wilhelmine Neruda, dieses geistreiche und keche Kind, beweist auf's Neue, wie hoch über allem Mechanismus eine edle Naturgabe steht. Die wunderbare Leichtigkeit, mit der das junge Mädchen in so wenigen Jahren eine solche Technik in sich aufgenommen hat, die Anmuth des kindlichen Vortrages, die angeborene Disposition zum Violinspiel, gewähren sichere Bürgschaft einer glänzenden künstlerischen Laufbahn. Wir haben es schon an einem andern Orte ausgesprochen und wiederholen es hier mit Vergnügen, dass Alles das um so schätzbarer erscheint, da es als Emanation des Genius sich naturgemäss entwickelt hat und von einem Zwange in der künstlerischen Bildung beider Kinder nie die Rede gewesen zu sein scheint. Leibliche und geistige Gesundheit stehen hier im schönsten Bunde, genährt und gepflegt durch liebevolle elterliche Behandlung. Wem fällt da nicht unsers Luther's trefflicher Sinnspruch ein:

Wer sich die Musik erkiest
Hat ein himmlisch Gut gewonnen,
Denn ihr erster Ursprung ist
Von dem Himmel hergenommen,
Da die lieben Engelein
Selber Musikanten sein.

Amalie Neruda, eine tüchtige und fertige Pianistin, trug mit Feinheit im Ausdruck und vieler Präcision das beliebte Rondo capriccioso (*E-dur* und *E-moll*) von Felix Mendelssohn vor und executirte mit ihrer Schwester drei Violin-Compositionen von Beriot und Wilhelminens Lehrer, Jansa. Frl. v. Seidewitz, Mitglied der Singakademie, unterstützte durch ihr Talent die Concertgeberinnen. Leider war man gezwungen, in Ermangelung des

anderweitig benutzten Saales der Singacademie sich mit dem, für den Andrang des Publicums in keinem Verhältniss stehenden Saale des Hôtel de Russie zu begnügen, ein Missgriff, der im dritten Concert gut gemacht werden muss, um so mehr, da dieses Lokal der Musik nicht günstig ist. *E. K.*

Am 24sten hatte Hr. Carl Eckert im Concertsaale des Schauspielhauses eine musikalische Akademie veranstaltet, die jedenfalls zu den interessantesten der gegenwärtigen Saison gezählt zu werden verdient. Das Repertoir war überaus mannigfaltig, wenn auch der zweite Theil ausschliesslich aus Compositionen des Concertgebers gebildet wurde. Eckert hatte diese aber aus seiner Oper „Wilhelm von Oranien“ zusammengestellt und in die Zusammenstellung eine möglichst verschiedene Färbung gebracht. Wir hörten, um mit dem zweiten Theile zu beginnen, das Trinklied für Männerchor, vom Königl. Opernpersonale ausgeführt, die wohlgelungene Arie der Prophetin Anna de Howe, von Frl. Tuczek gesungen, das Duett zwischen Egmont und Wilhelm von Oranien, von Hrn. Mantius und Böttlicher, und die erste Scene des dritten Aktes, von Frl. Tuczek, den vorhin genannten Herren und dem Königl. Opernchor ausgeführt. Hinsichtlich des Werthes dieser Compositionen weisen wir auf unser früheres Urtheil über die Oper zurück und bemerken nur im Allgemeinen, dass die Execution durchaus lobenswerth war, obwohl die Lichtseiten des Werkes durch eine Concertausführung, da wo Action nothwendig ist, leicht in Schatten gestellt werden. Der erste Theil entsprach eher den Anforderungen eines Concerts. Die Ouverture zu Spontini's „Vestalin“ eröffnete unter des Hrn. Concertmeisters Ries geschickter Leitung die Academie. Dann gab der Concertgeber die bekannte Fantaisie brillante „Souvenirs de Bellini“ von Artôt. Hr. Eckert ist ein sehr tüchtiger Violinspieler; seine Behandlung des Instruments eignet sich ganz besonders für den Ausdruck süssduftender Melodien, die mit vielem Geschick und Benutzung heutiger Technik verarbeitet, uns den schätzenswerthen Meister allseitig vorführte. Nicht minder tüchtig zeigte er sich in dem weniger schwierigen Vortrag eines *Adagio* für die Violine von dem Componisten Ed. Franck. Der Composition wäre nur mehr Kraft und Saft zu wünschen gewesen. Die hypersentimentale Haltung derselben wirkte zu abspannend. Die schönsten Perlen der Kunst reihte unsere geistvolle Viardot auf den Faden des Concerts. Sie sang die Händel'sche Arie aus „Rinaldo“ und spanische Lieder. Obgleich schon zu wiederholten Malen in den Concerten dieses Winters gesungen, erregen diese Nummern, von einer solchen Künstlerin ausgeführt, immer wieder den ungetheiltesten Enthusiasmus. Sie sang die Händel'sche Arie, wie wir sie nie vorher von ihr gehört zu haben glauben. *Dr. L.*

Thalberg's zweites Concert am 25. d. M. Wir beschränken uns auf die Aufführung der Hauptnummern des Concerts. Ueber die Leistungen des grossen Virtuosen lässt sich höchstens wiederholen, was wir bereits über ihn gesagt haben. In seinem Spiel erkennen wir die vollkommenste künstlerische Abrundung. Die Compositionen waren eigenthümlich, als der Virtuose zuerst mit ihnen auftrat, und da das Repertoir seiner Technik, so vollendet in sich, nicht die grösstmögliche Mannigfaltigkeit in formeller Beziehung besitzt, ist eine wiederkehrende Gleichförmigkeit in ihnen nicht zu verkennen. Alles aber, was Thalberg spielt, klingt schön und damit löst er die höchste Aufgabe des Virtuosenthums. Andere Virtuosen setzen in Erstaunen und nöthigen dem Hörer Bewunderung ab. Thalberg aber giebt uns Sang und Klang. Was wir oben sagten, gilt insonderheit von den drei Fantasieen über Motive aus der Semiramis, den Hugenotten und der Norma. Doch wollen wir unsern Ausspruch nicht auf zwei kleinere Compositionen anwenden: ein *Andante cantabile* und eine *Barcarolle*. Beide enthielten in der That ganz eigenthümliche technische Figurationen, obwohl der Componist aus ihnen sogleich zu erkennen war. Sie wurden wahrhaft vollendet vorgetragen. Frl. Bochkoltz sang einige Nummern: Arie aus der Oper: „Clari“ von Halevy, Pilgers Sehnsucht eigener Composition und la Zingara, Canzone von Verdi. Es ist Schade, dass die Künstlerin in ihrem Gesange Manieren besitzt, die manche treffliche Eigenschaften ihrer Kunst verdecken. Hr. Kotzold sang mit angenehmer und klangreicher Stimme zwei Lieder von Fr. Schubert, „der blinde Knabe“ und von Kalliwoda „Im Thale.“

d. R.

Correspondenz.

Liegnitz, im April, 1847.

Kein Ort unserer Provinz hat wohl in so kurzer Zeit verhältnissmässig so viele musikalische Kräfte acquirirt, als Liegnitz, und wer nur einigermassen mit den frühern musikalischen Leistungen hierorts bekannt ist, dem muss sich bei der Betrachtung der jetzigen Zustände unabweislich die Bemerkung aufdrängen, dass in der Gegenwart hier Alles eine veränderte Gestalt angenommen. Ich kann daher auch erwarten, dass Sie den Berichten aus Liegnitz in Ihrem Blatte gern eine Stelle einräumen werden. — Indem ich Ihnen zuerst von den hiesigen Gesangvereinen berichte, so nimmt ohne Zweifel die unter Leitung des Musikdirector Tschirch stehende Singacademie, an der sich bei grossen Aufführungen gegen 70 Mitglieder betheiligen, den ersten Platz ein. Der Zweck des Vereins, achten Kunstsinn durch practische Uebung der kirchlichen und der damit zunächst verwandten ernsten Vocalmusik zu fördern, ist in den letzten Jahren in so fern auf eine erfreuliche Weise erreicht worden, als uns eine Anzahl von anerkannten klassischen Meisterwerken zu Gehör gebracht worden sind, von denen wir nur: die Schöpfung von Haydn, Paulus, die Walpurgisnacht und den 42sten Psalm von Fel. Mendelssohn B., das Requiem von Mozart, Christus am Oelberge von Beethoven, und Stabat mater von Rossini, die Glocke von Romberg, den Bergmannsgruss von Anacker — besonders hervorheben. Sämmtliche Aufführungen mehr oder weniger gelungen konnten um so mehr zeitgemässen Anforderungen entsprechen, als sich dabei nicht bloss die 40 Mann starke Stadtkapelle unter dem Kapellmeister Bilse, sondern auch noch ein zahlreicher Kreis von Dilettanten betheiligte, unter denen mehrere eine gründliche musicalische Bildung erhalten haben. Da die Mitglieder der Singacademie zugleich die Verpflichtung übernommen haben, bei Kirchenmusik-Aufführungen mitzuwirken, so wurde es dadurch dem Leiter derselben in der St. Petri und Pauli-Kirche möglich, auch diesem Zweige der Kunst einen grössern Eingang zu verschaffen, als dies früher der Fall war. — In einem andern Bereiche musicalischer Thätigkeit bewegt sich die hiesige Liedertafel, und wenn auch der Zweck dieses Vereins zunächst ein geselliges Zusammenleben sein soll, wo das künstlerische Interesse scheinbar in den Hintergrund tritt, so gilt doch der hier cultivirte Männergesang als das erste Belebungsmittel und wir hatten gerade in diesem Kreise Gelegenheit, uns an recht humoristischen Liedern nicht wenig zu ergötzen, die zum Theil ihr Entstehen einzelnen Mitgliedern dieses Vereins zu danken hatten. Nicht selten zieht dieser Verein einen ansehnlichen Hörerkreis in seine Mitte und tritt auf solche Weise in die Oeffentlichkeit, die er wahrlich nicht scheuen darf. Die beifällige Aufnahme, welche die Leistungen desselben bei dem im vorigen Jahre in Brieg abgehaltenen Musikfeste erfuhren, sind der sprechendste Beweis, wie weit die Bestrebungen unserer Gesangvereine bereits gediehen. — Mit gleichem Interesse theile ich Ihnen auch mit, dass auch allhier schon seit mehreren Jahren ein Volks-Gesangverein besteht, der

seine Gründung dem Akademie-Lehrer **Reder** verdankt. Der Zweck des Vereins ist: durch Erlernung und Uebung der Gesangskunst diejenige Fertigkeit zu erlangen, welche die Ausführung eines erheiternden, veredelnden, harmonischen Volksgesanges möglich macht. Mitglieder des Vereins sind Beamte, Bürger, Gesellen, Gehilfen und es zeigt sich unter denselben eine so rege Theilnahme, dass die Zahl der Sänger schon bis ins 3te Hundert gestiegen. Die Idee ist eine höchst zeitgemässe und wird ihren wohlthätigen Einfluss insbesondere auf die arbeitenden Klassen der Bevölkerung auch hier nicht verfehlen. — Die sämmtlichen Männergesang-Vereine beabsichtigen auf dem nahen gelegenen Gröditzberge in der Pfingstwoche ein grosses Liederfest zu veranstalten und es sind hierzu fast alle Liedertafeln und Singvereine Niederschlesiens eingeladen. Es haben auch bereits gegen 400 Sänger ihre Theilnahme zugesagt und es steht zu erwarten, dass dieses Liederfest an Grossartigkeit vielen andern des deutschen Vaterlandes nicht nachstehen wird. Der Dirigentenstab dabei ist in die Hände des Musikdirector **Tschirch** gelegt. — Bei dem Allen findet auch die Salonmusik hierorts ihre Verehrer, und wenn auch das Interesse des Publikums an den von fremden Gesang- und Instrumental-Virtuosen gegebenen Concerten meistens nur mässig zu nennen ist, so haben doch auch Künstler ersten Ranges, wie Lisst, Ernst u. a., hier ihre Triumphe gefeiert. Der Mittelmässigkeit wird freilich auch hier der Beifall versagt. *L.*

Die Plastik in der Rolle der Iphigenia.

Wie volles Cathedralen-Geläute steht nach dem Anhören der Gluck'schen Musik diese Schöpfung vor unseren inneren Ohren; die Rococo-Töne neuester Zeit treten diesen einfach mächtigen Zügen eines grössesten Meisters fast widerlich entgegen.

Uns ergreift zunächst durch ihren wogenden Rhythmus die Ouverture, die mächtige Sprache der Gottheit selbst, im brausenden Dahinrollen des Donners, das Wogen einer verhängnissvollen Zeit, dann die hervorsiehdrängende Klarheit, in voller Uebereinstimmung mit dem grossen Ereignisse. Daran schliesst sich die hehre Erscheinung der **Iphigenia**, und bald darauf beginnt die Erzählung ihres Traumes: „Ich sah in dieser Nacht die Burg der Ahnen wieder." Die tiefe Sehnsucht nach dem Vaterlande, der in priesterlicher Abgeschlossenheit geführte Altardienst haben in ihr die Träume nicht als gewöhnliches Ergebniss des Blutes, der Umgebung geschaffen, vielmehr treten dieselben an der königlichen Priesterin als Eingebung und unmittelbare Einwirkung der Gottheit selbst auf. „Vor mir stand mein erhabener Vater, er war vernichtet, diese Furie war **meine Mutter**. Unwiderstehlich reisst mich eine höhere Hand u. s. w." sind die höchsten Effecte in diesem Recitativ, und der unwiderstehlichste Moment darin ruht in den Worten: „**war meine Mutter**"; zu diesem Moment hinan, von ihm herab, drängt und wogt der ganze Effect. Den Bruder zu tödten, steht an der Iphigenia als jammervolle Nothwendigkeit da, nachdem er gerechtes und grauenvolles Werkzeug der Rache an seiner Mutter geworden. „War meine Mutter!" Die Tochter, das Weib, die Priesterin, die Verlassene erstarrt im Schmerz dieses Ausrufes. Wir sehen sie vor uns, ihre ganze Gestalt gehoben, beide Hände über die Stirne gerungen und die Arme hoch zur Gottheit gewanden. **Sie will verzweifeln**, sie ruft der Diana zu: „Nimm dies Geschenk, o nimm es wieder!" So schliesst sie ab, nicht verloren, sinnend, schrankenlos flehend, ohne innere Beruhigung, wie es starken plastischen Naturen ansteht; sie erbebt nicht vor Ungewissheiten, sondern hält dem grossen Schlage des Schicksals alle Geisteskraft entgegen.

Iphigenia empfängt Kunde aus Aulis. Es ist vollbracht, alle Lieben deckt das Grab. Die Steigerung der Schreckensnachrichten hat die Wirkung völliger Betäubung auf sie ausgeübt; die Worte müssen, nachdem das vorhergehende Recitativ nicht anderen Eindrucks sein darf, wie Erdstösse, bei deren Herannahen und Wiederholen die Menschen nicht sehen, **was** sie verloren haben, sondern was sie noch verlieren werden: diese Worte müssen auf ihrer Seele schweben, wie schwarze todte Wolkenmassen, in denen vor wenigen Minuten Blitze zuckten. Ein klares Vorgefühl sie bald ganz ergreifender Verzweiflung berührt ihre betäubte Seele und erinnert an ihre erste leidenschaftliche Bitte, indem sie jetzt sagt: „Genug hab' ich gehört!" Die königliche Priesterin kämpft in diesen Worten mit dem vernichteten Menschen; das Geschlecht der Pelopiden, von Göttern entsprossen, hält in letzter Kraft ihre Gestalt vor dem Jüngling aufrecht; nur abgewandt, beide Arme ihm hoch entgegen gestreckt, kämpft sie wider Götter und Menschen, wider ihre eigene Ohnmacht; lange ist Orest entfernt, so steht sie noch, die vier Worte mit übermenschlicher Kraft von ihren Lippen gebrochen, in derselben Stellung da, versteint zu Schmerz. „Nun Diana komm und weide dich denn ganz!" entströmt bewusstlos ihrer gebrochenen Kraft. Endlich heben die ersten syncopirten Noten der grossen Arie an; sie erwacht, sieht ihre Jungfrauen mit sich im Elend, und überwältigt stürzt sie in plastischer Festigkeit auf die Stufen des Altars, tief eingehüllt in den priesterlichen Schleier, und verharrt während eines Theiles ihrer Arie in dieser Stellung, indem sie das Gesicht nur befreit. Nehme man allein den Text dieser Arie:

> O lasst mich Tiefgebeugte weinen,
> Dahin sind all' die Meinen,
> Euch bleibt kein Vaterland,
> Mir kein rettender Freund;
> Ihr leidet so wie ich,
> So klagt, so weint auch ihr!

Liegt schon eine unnachahmliche Grossartigkeit in der einfachen Herzählung der Ereignisse, so liegt noch mehr als diese Grossartigkeit, eine plastische Starrheit darin, vor der wir uns, weil sie absolut ist, beugen müssen wie vor Gottheiten. Diese Starrheit aber motivirt sich durch Töne, und zwar wie der grosse Meister sie uns aneinander geschaffen hat, zu einer universellen Weite, diese Starrheit löset weiter sich in eine Klage, in einen Jammer auf, dem wir keine musikalische Klage und keinen musikalischen Jammer an die Seite zu stellen wissen; wir suchen mit Sorgfalt in allen uns bekannten Schöpfungen herum und finden nirgend die Einfachheit, von der eine alles überstrahlende Gewalt ausgeht, wie in dieser Arie. Die Arie in ihrer Art ist die Königin der Arien, und nichts legitimirt die königliche Priesterin, vom Götterstamm entsprossen, mehr, als diese ihr in die Seele gelegten Töne des hohen Meisters. Hier nun ist die Priesterin aufgestanden und indem sie ihre Arme weit über ihre Jungfrauen hinstreckt, verschwistert Alle gleichsam das Elend zu einer einzigen Person. Die nächste Liebeforderung ist, den Manen Orests zu opfern, der sanfte Trauerchor beginnt; feierlich umziehen fromme Jungfrauen den Altar, sie selbst aber, die hehre Priesterin, zündet die heilige Flamme, umgeht im Halbkreis diese mit hochgehobenen Händen, die geweihten Gefässe zu halten und deren kostbaren Inhalt mit **beiden Händen** fassend in die Opferflamme **selbst** zu streuen. Unter dieser Verrichtung, in der sie die Arme abwechselnd zur Gottheit wendet, und im wehmuthsvollen Anshauchen plastischer Todtenklänge rollt der Vorhang hernieder über den 2ten Akt.

Von hier ab sehen wir die Priesterin in temperirter Traurigkeit erscheinen. Die Recitative enthalten meist eine stille gedämpfte Wehmuth und selbst die letzte Sammlung an die hinterbliebene Electra giebt ihrer Seele keine Schwingen mehr. Ihr Mund verharrt im Schweigen und keine weitere freudige Mittheilung mag ihn öffnen. Nur noch einmal erhebt die kunstgebildete Griechin ihre Stimme gegen die rohen barbarischen Sitten der Scythen.

Keines der folgenden Recitative enthält jedoch den frühern freien Schwung ihrer Seele. Am Höchsten steigt ihr menschlich

sittliches Gefühl am Altar und sie weigert sich standhaft gegen die wilde Mordgier. Die entscheidenden Worte Orests und der daran sich schliessende Ausruf: „mein Bruder" schnellen in einem Augenblicke die ganze Natur auf den höchsten Gipfel der Freude und lösen in unnachahmlicher Weichheit und göttlicher Reinheit dieselbe in dem Schlussduette: „ach mein Bruder, mein theurer Bruder" zu hinreissender Wirkung auf. Wir erinnern uns an vorzügliche derartige Schlussduette und besonders gedenken wir des Duetts in Fidelio „o namenlose Freude" dabei. Wir sellen es nicht tiefer, wir fühlen uns nur veranlasst, das Schlussduett in der Iphigenia in seiner plastischen Vollendung recht eigentlich zu würdigen. Am Höchsten erscheint uns aber die Künstlerin selbst, die ganz in die Rolle der Priesterin einzugehen vermag. Wohl kann man mit Recht diese Aufgabe eine übermenschliche nennen, denn die Collisionen menschlicher Leidenschaften sind die schönsten Aufgaben für die Kunst; in der Iphigenia gilt es aber, das Göttliche zu vermenschlichen, so fordert es Glucks musikalische Schöpfung, so ruht es ie ihr, einfach und hehr. Der Zuhörer wie die darstellende Künstlerin müssen sich in der Iphigenia den überfüllten Forderungen effectvoller Momente jetziger Zeit gänzlich entrückt fühlen, und nur so kann von einer angemessenen Würdigung gesprochen werden. Leider ist die Gelegenheit zu selten und die grossen Meister machen dem Rococo-Getreibe nur zu viel Platz. *A.*

Feuilleton.

Berlin. Jenny Lind ist vor ihrem Abgang von Wien zur K. K. Kammersängerin ernannt. Die Künstlerin ist bereits in London angelangt, desgleichen auch Mendelssohn-Bartholdy. — Meyerbeer wird noch immer durch einen Krankheitsfall in seiner Familie zurückgehalten und ist seine Reise dorthin bis jetzt in Frage gestellt.

— Im grossen Concert, welches am Montag den 26. d. M. Abends im Palais Sr. Königl. Hoheit des Prinzen von Preussen stattfand, wirkten Mad. Viardot-Garcia, Frl. Tuczek und Hr. Thalberg mit; das Orchester unter Leitung des Hrn. General-Musik-Directors Meyerbeer. Besonders bemerkenswerth war das Finale aus Euryanthe, worin Mad. Viardot-Garcia die Solo-Parthie sang.

Leipzig. Am 19. April gab der bekannte Violoncellist C. Schuberth aus Petersburg eine nur schwach besuchte Matinée musicale, da Messzeit keine Concertzeit ist, und bewährte sich, wie früher im Gewandhaus-Concerte, in jeder Hinsicht als Virtuose ersten Ranges. Unterstützt wurde er durch den Gesang des Frl. Schwarzbach, die zwei deutsche Lieder, von Mendelssohn und Voss, von Letzterem: „das wahre Glück ist nur bei Dir" (dasselbe Lied, was sie vor Kurzem schon einmal im Euterpe-Concert und zwar *da capo* verlangt, gesungen hatte) wiederum mit grossem Beifall vortrug.

Wien. Frl. Schulz-Wieck ist gegenwärtig hier und verfolgt unter Bassadonna's Leitung mit löblichem Eifer ihr Studium. Sie hat einige Male im Redoutensaale gesungen und dadurch die Aufmerksamkeit Meyerbeer's auf sich gezogen, der diesem jungen Talente ein sehr günstiges Prognostikon gestellt hat. Die junge Dame besitzt Alles, um sehr bald als Sängerin die Zierde jeder Bühne zu werden.

Prag. Die zweite musikalische Abendunterhaltung des Kleinseitner Musikinstituts des Hrn. Hodytz brachte die Ouverture zu „Figaros Hochzeit" (für 2 Piano zu 8 Händen), die *F-moll*-Sonate und die „Romance" von Tittl, die *F-dur*-Sonate von Beethoven, „Hommage à Händl" von Moscheles, Mendelssohn-Bartholdy's „Rondo capriccioso", das *Es-dur*-Trio von Hummel, Liszt-Schubert „Lob der Thränen", eine Fantasie von Czerny und „Robert der Teufel", Variationen von Kaiser unter dem Titel: „Les Delices des Amateurs". Die Ausführung dieser Musikstücke geschah mit Präcision, Geschmack und Correctheit und zeigte die gute und schöne Methode des Hrn. Hodytz, so wie den Fleiss und das Talent der Zöglinge, unter welchen sich besonders die beiden Frl. v. Albeck und Richter, sowie Hr. Graf und die beiden Hock auszeichneten. Die Erstlingsversuche des Frl. Rubesch und des Hrn. Stary lassen viel Gutes erwarten. Hr. Waniczek sang drei Lieder: „der Getäuschte" und „der Vogelsteller" von Kittl und Veits „brennende Liebe". Der brave Sänger erhielt für seinen schönen Vortrag vielen Applaus. Der Zuspruch war zahlreich und die Theilnahme an der Production sehr rege. *—rl—*

München. Die neuerschaffene Singakademie, gewöhnlich musikalisches Conservatorium genannt, verspricht ein immer frischeres Gedeihen. Es sind bereits viele neue Zöglinge beiderlei Geschlechts angekündigt.

Traxbach. Bekanntlich hat die Stadt Traxbach einen Einfall gehabt und für den Dichter so wie für den Componisten des besten Liedes auf die Mosel und den Moselwein ein Faderfass Moselwein als Preis ausgesetzt. Bei solcher Gelegenheit kann Jeder dichten und componiren, und es ist zu verwundern, dass von dem durstigen Chorus erst 162 Lieder eingereicht sind. Marschner und ein Musik-Director in Darmstadt sollen Preisrichter sein. Diese beiden Herren werden sich zu hüten haben, einem Meisterliede den Preis zu ertheilen, es würden sich sonst die bessern deutschen Weine beleidigt finden.

Hannover. Zum Geburtstage der Kronprinzessin, d. 14. Apr., ist die Oper Hernani von Verdi gegeben worden.

Man schreibt uns aus Insterburg: Am Palmsonntage wurde hier im Schauspielhause unter Leitung des Musikdirectors Julius Metz Löwe's neuestes Oratorium: „Huss", mit vollständigem Orchester unter vielem Beifall zur Aufführung gebracht.

Paris: Henri Vieuxtemps gab am 14. April sein zweites und letztes Concert im Hertz'schen Saal, der enthusiastischste Beifall wurde ihm gespendet; der grosse Componist und Virtuose ging sofort nach London und wird dort neue Lorbeeren erndten. Sehr besuchte und glänzende Concerte wurden noch von den Damen Frl. Ide Bertrand und Madame Sabatier unter Mitwirkung ausgezeichneter Künstler als: Doehler, Batta, Levasseur, Geraldy u. A. m. veranstaltet.

London. Fast alle hiesigen Zeitungen, wie z. B. Times, Morningpost, Globe, Sun, Athenäum, verkünden in spaltenlangen Artikeln den Ruhm der famosen Altistin Alboni, die als Arsace in Semiramide aufgetreten ist und alles neben sich verdunkelt hat.

Moskau. Der Contrabassist A. Müller kreuzt mit seinem Riesen-Instrument zwischen hier und Petersburg, wo er abwechselnd bald hie bald da Concerte, und zwar unter wahrhaft contrabassmässigem Beifall giebt. Wir wünschen Hrn. Müller ausser diesem grandiosen Beifall, dass er nach Beendigung seiner nordischen Kunstreise das Innere seiner grossen Bassgeige mit russischen Goldstücken (aber vollständig!) angefüllt, glücklich in den heimischen Port zu Darmstadt einlaufen möge.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 18. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **5. Mai 1847.**

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
in Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock**.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Robert Schumann's Paradies und die Peri,

kritisch beleuchtet

von *Dr. O. Lange.*

Das genannte Werk ist bereits an mehreren Orten, vor kurzer Zeit in Berlin, zu einer öffentlichen Aufführung gelangt und macht als musikalische Composition von bedeutendem Umfange, zumal es in Druck erschienen ist, auf eine nähere Beleuchtung Anspruch.

Die Dichtung hat der Componist aus Lalla Rook von Thomas Moore zu einer dramatisch-musikalischen Handlung zusammengestellt. Eine Peri (nach orientalischer Sage sind die Peri's anmuthige Wesen der Luft, die eines Fehltritts halber aus dem Paradiese verwiesen worden) durchwandelt Land und Meer und sucht vergebens den verbotenen Eingang ins Paradies. Da erscheint ein Engel an des Paradieses Pforte und verkündigt, dass ihr die Rückkehr in das Himmelreich gewährt werden könne, wenn sie des Himmels liebste Gabe darbringe. Sie schwingt ihre Flügel über Indiens Lande. Der wilde Eroberer Gazna tritt auf, Chor der Eroberer, der Inder, Schlachtgetümmel. Gazna begegnet einem tapfern Jüngling aus der Schaar der Feinde, verspricht diesem die Freiheit, wenn er vom Kampfe ablässt. Dieser aber schiesst seinen letzten Pfeil ab, verfehlt sein Ziel und wird selbst tödtlich verwundet. Da erscheint die Peri, nimmt den letzten Blutstropfen des Sterbenden und bringt ihn an Edens Pforte als Geschenk. Allein die Gabe ist nicht die richtige, sie muss viel heiliger sein. Nun lässt sich die Peri auf Afrika's Gefilden nieder. Hier tritt ein anderer Jüngling auf. Er leidet an der Pest und ist im Begriff, einsam und verlassen zu sterben. Es nahet seine Geliebte, und obgleich er ihr räth, vor seinem giftigen Hauche zu entfliehen, wirft sie sich ihm in die Arme. Sie wankt, vom giftigen Hauche getroffen, und stirbt. Der Chor der Houris singt von Treu und Glaube. Die Peri lauscht dem Gesange und bringt der reinsten Liebe Seufzer vor Edens Thor; allein auch diese Gabe ist nicht heilig genug. Nun wendet sich die Peri nach Syrien und Palästina. Das Land wird mit glühenden Farben geschildert. Da ruhet in Rosen ein unschuldiges Kind. Ein Mann, in dessen wilden Zügen jedes Laster sich kund giebt, wird durch den Anblick des Kindes zur Reue bewegt. Die Peri nimmt die Thräne der Reue und gelangt mit ihr, als heiliger Gabe, in den Himmel.

Aus dieser kurzen Inhaltsangabe ersieht man, dass der Componist bei der Zusammenstellung seines Textbuches einen religiösen Gesichtspunkt, wie er bei den Oratorien gewöhnlich festgehalten wird, im Auge gehabt hat. Die Thräne der Reue, das Bewusstsein der Sündhaftigkeit der menschlichen Natur giebt für die Lösung des dramatischen Knotens den Ausschlag. Ausserdem wird die Peri selbst durch die ganze Composition von diesem Bewusstsein getragen. Das Bedürfniss nach Erlösung aus einem unfreien Zustande denn das Paradies, welches sie hat verlassen müssen, wieder zu gewinnen, ist das Ziel ihres Handelns — erscheint in der ganzen Action als das treibende Pathos. Dieses Moment aber ist in dem Werke nur enthalten, es tritt nicht entschieden hervor, man muss es aus der Zusammenstellung abstrahiren. Viel überwiegender tritt die Wanderung der Peri durch alle Himmelsgegenden der Erde auf, wobei sich dem Dichter wie dem Componisten vielfältige Gelegenheit darbot, in schildernder Poesie und schildernder Musik sich auszubreiten. Da nun hier das weite Terrain solcher Situationen der Orient ist, empfing diese Seite der Dichtung einen eigenthümlichen, nationell-orientalischen Character. Mit einem solchen, wir möchten fast sagen europa-müden, Typus der Poesie verbindet sich sehr gern die Romantik der heutigen Zeit in der Dichtkunst wie in der Musik.

Schumann namentlich, ein Hauptrepräsentant der musikalischen Romantik, musste in dem bezeichneten Stoffe einen seiner Eigenthümlichkeit zusagenden Vorwurf erkennen, der mit Geist und Talent, wie es von ihm zu erwarten war, verarbeitet, ein allseitiges musikalisches Interesse zu erregen versprach. Eine dichterische Einheit fehlt jedoch dem vorliegenden Werke ganz entschieden. Es gehört ein hoher Grad von Abstraction dazu, oder man muss wenigstens mit orientalischer, besonders persischer Dichtung einigermassen bekannt sein, wenn man Blutstropfen, Seufzer, Thränen für das zu erstrebende Ideal eines mühevollen Wanderlebens ansehen will. An das goldene Fliess der Alten knüpften sich denn doch noch ganz andere Verheissungen. Zwar ist die Peri eine Luftgestalt, und man könnte einwenden, dass sie schwerlich etwas Anderes als einen Seufzer oder eine Thräne in ihren Händen zu halten vermocht hätte. Diese Luftgestalt aber macht auch das ganze Werk zu einer luftigen Gestaltung, der die Musik ein viel zu materieller Körper ist, um anhaltend zu fesseln.

Ueberaus wichtig erscheint uns hierbei eine andere Frage, deren Beantwortung nach unserer Meinung sich ein Oratorien-Componist heutiges Tages nicht entziehen kann. Ist es überhaupt möglich, einen Stoff, wie den genannten, dramatisch zu bearbeiten, ihn in eine äussere oder innere Handlung umzusetzen? Wir zählen nämlich das Oratorium als Dichtung in die Gattung der dramatischen Poesie; wir können uns ein vollendetes, geschickt angelegtes Oratorium ohne Handlung nicht denken. Dabei ist freilich innere und äussere Handlung zu unterscheiden. Isolirt werden beide Momente in einem Werke niemals hervortreten können; das eine wird in das andere übergreifen, ungefähr wie man in der weltlichen Poesie eine ähnliche Unterscheidung annehmen muss, wenn man die überwiegend innere Action einer Iphigenia oder eines Tasso den durch die Macht der weltgeschichtlichen Idee getragenen Verwickelungen eines Wallenstein u. A. gegenüberstellt. Ist der Boden des Oratoriums ein streng religiöser, sind die zur musikalischen Behandlung zusammengestellten Figuren Glaubenshelden, die mit der weltgeschichtlichen Stellung eines Volkes in keine Collision gerathen, deren Wirken sich in dem Wort, nicht in der That ausprägt, so wird in ihnen mehr ein lyrisches als dramatisches Moment hervortreten. Immer aber wird man die Forderung nicht aus dem Auge zu verlieren haben, dass diese lyrischen Charactere sich zu wirklichen, wenn auch innern Gegensätzen entfalten und dadurch die Handlung zu Stande kommen müsse. Seb. Bach und Händel fehlten gerade hierin zumeist. Die epischen Recitative in ihren Oratorien haben eine abspannende Breite und finden Entschuldigung nur in ihrer Zeit, welche von dramatischer Kunst noch wenig wusste. Die neuere Zeit ist nun andererseits über den ursprünglichen Begriff des Oratoriums hinausgegangen. Während man früher der Meinung war, dass das Oratorium, weil ihm die äussere Belebung der Bühne fehlt, die Action so viel wie möglich zurückweisen müsse, verlässt man jetzt diese Begriffsbestimmung und ersetzt die mangelhafte Belebung durch anderweitige musikalische Effecte und Schattirungen aller Art. So sind wir auf dem Wege, ein weltliches Oratorium zu bekommen. Weltliche Cantaten zu bestimmten festlichen Gelegenheiten haben schon längst den Weg für diese neue Form gebahnt. Und warum sollte es nicht möglich sein, einen Stoff wie Julius Cäsar, Hannibal, Scipio u. s. w. in der Weise zu einem dramatisch-musikalischen Abschluss zu bringen, dass die Bühne dabei entbehrt werden kann? Stoffe, wie Johann Huss, Constantin, liegen in der Mitte. Hält man daran fest, dass es hier, wie überall in der dramatischen Kunst, sich um eine individuelle Ausprägung von Characteren handele, dass in der Zeichnung ein menschliches Pathos hervorleuchte, so hat man nach dieser Seite hin, seiner Aufgabe genügt. Ist der Stoff aber an sich ganz und gar handlungslos, so fällt natürlich die Aufgabe in sich zusammen. Im Auge zu halten ist bei der dichterischen wie musikalischen Composition eines weltlichen Oratoriums immer, dass der Mangel an theatralischer Action nirgend gefühlt werde.

Um auf den poetischen Werth von „Paradies und Peri" wieder zurückzukommen, so ergiebt sich schon aus dem oben Gesagten, dass der Grundgedanke eine lebendige, menschliche Action kaum möglich macht. Das duftige Wesen der Peri zieht sich so zu sagen über das weite Terrain hin und lässt nirgend sichtliche Spuren, sondern überall nur den Abglanz seines Daseins zurück. Wie in dieses Halbdunkel ein äusserer Zusammenhang gebracht ist, wird sich aus den aufeinanderfolgenden Nummern ergeben, zu deren musikalischer Besprechung wir jetzt übergehen.

Eine kurze Orchesterintroduction, welche zwei zweitactige Motive interessant verarbeitet, beginnt das Werk. Ein Altsolo in apostrophischer Form kündigt an, dass die Peri vor Edens Thor stehe, um Einlass bittend. Ungemein duftig, mit sinnigster Tonmalerei, drückt der Componist das melodische Plätschern himmlischer Lebensquelle aus. Flöten bewegen sich in wogender Triolenform durch die gehaltenen Klänge der Oboen und Klarinetten hindurch, während die Streichinstrumente auf harmonischen Accorden dazwischen flistern.

In No. 2 tritt Peri selbst auf und schildert das selige Leben der Geister in Eden trotz der Herrlichkeit, welche alle Sternwelten darbieten. Von überraschender Wirkung ist in diesem *Andantino*, das allmählich zu einer immer schnellern Bewegung heranwächst, der Einsatz auf der Dominante von *H-moll*, während die Melodie ursprünglich auf *Fis-moll* und *A-dur* angelegt ist. Das zur eigentlichen Tonart hinführende Einleitungsmotiv hat Schumann mit besonderer Vorliebe behandelt. Es markirt sich in den Flöten und Fagotts, obgleich von ganz zarter Färbung, weit mehr als die andern Motive. Ueberhaupt aber liegt in dem Wechsel und in der Wiederholung der beiden Hauptgedanken eine höchst characteristische Gluth, Innerlichkeit, orientalische Wärme und so etwas von Plataneninsel-Schatten. Ob der Componist aber vielleicht nicht eine grössere dramatische Wirkung — wir meinen keinen Lärm und Theatereffect — erzielt haben würde, wenn er den Refrain der drei Strophen: „Ein Tropfen des Himmels ist schöner denn alle" nicht in den Fluss des vorangehenden Motivs aufgenommen, sondern als musikalischen Gegensatz behandelt hätte, lassen wir dahingestellt.

No. 3 kündigt den Engel an, der die Pforte des Lichts bewacht (kurzes Tenorsolo), worauf der Engel selbst (Altstimme) den Eintritt verheisst, wenn des Himmels liebste Gabe von der Peri dargebracht werde. Der musikalische Ausdruck ist hier angemessen, die Melodie wie die Instrumentation *pp* gehalten.

Nun aber (No. 4) fragt sich die Peri, wo sie die geforderte Gabe finden könne und fährt dann in einem langsamen Arioso ($\frac{3}{4}$ *As-dur*) fort, Alles was sie kennt, aufzuzählen:

> Ich kenne die Urnen mit Schätzen gefüllt,
> Tief unter Tschelminars Säulen verhüllt;
> Ich sah der Weihrauchinseln Grün
> Viel Klaftern tief im Meere blüh'n u. s. w.

Hierzu wählt Schumann ein weiches Motiv, welches neben der Singstimme zu gleicher Zeit von den Klarinetten und Oboen mit harmonischer Deckung ausgeführt wird, während die Flöten den Schluss des Motivs einzeln wiederholen, gewissermassen als Echo. Durch den ganzen Gesang zieht sich eine von den Bratschen im Intervall einer Secunde gedachte Figur. Es ist dies die erste Stelle, an welcher die Einseitigkeit der dichterischen Grundlage dem Componisten hinderlich wird; er kann nichts geben, weil der Text nichts giebt, er durfte aber auch nichts geben; denn die eigentliche Ausbreitung in schildernder Musik war noch zu erwarten.

Unsere Heldin kommt nun (No. 5) nach Indien. „O süsses Land, o Götterpracht!" orientalische Characterzeichnung beginnt. Zwei Frauen-, eine Tenor- und eine Baritonstimme schildern die indische Natur. Die hervortretenden Effecte liegen hier in der gebrochenen Begleitung der zweiten Violine und der Bratsche, zwischen welche höchst anmuthige Trillerparthien der ersten Violine hindurchschimmern. Der vierstimmige Vocalsatz bewegt sich in einfachen getragenen Motiven. Wer sind übrigens die vier singenden Stimmen? Im Zusammenhange haben wir uns Indianer zu denken oder vielleicht auch Peri's, unsichtbare Wesen aus der Umgebung unserer Heldin. So scheint es aus der Musik hervorzugehen. Denn der Gesang schliesst mit einem klagenden Seufzer ab: „O Paradies". Das Tempo ändert sich bei diesem Ausspruch und ein kurzes Nachspiel führt aus der Grundtonart (*F-dur*) zu dem Dominant-Accorde von *Des-dur*. Auch könnte Indien, trotz der vorangegangenen brillanten Schilderung am Schluss nicht Paradies genannt werden. Wenn aber das von der Peri aufgesuchte Paradies, der Himmel gemeint ist, so durfte Schumann unter keiner Bedingung die drei Schlusstacte von denselben vier Stimmen ausführen lassen. Der Ausspruch: „O Paradies!" musste wie ein Ruf aus anderer Welt klingen. Eine einzelne Stimme hätte ihn thun können, und der Effect wäre ungleich bedeutender gewesen.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Jules Eichberg, Etudes pour le Violon avec accomp. d'un second Violon non obligé. Op. 7. Cah. 1. Leipzig, Siegel et Stoll.

Diese Etuden sind eigentlich nur Schulstudien für den angehenden Violinschüler. Dem Titel nach wird eine Reihenfolge von vier Heften in steigender Schwierigkeit beabsichtigt und zwar nach der Unterrichtsmethode des Conservatoriums in Brüssel. Das hier vorliegende 1ste Heft enthält vier leichte Etuden, wovon No. 1, 2, 3 für den Bogenstrich und No. 4 besonders als Fingerübung berechnet sind. Als Uebungsstücke sind sie praktisch, nur wäre ihnen als Musikstücken etwas mehr modulatorischer Zusammenhang der Form zu wünschen. Die begleitende 2te Violine ist allerdings zu solchen Uebungen sehr zweckmässig, jedoch hätte der Componist hierauf wohl etwas mehr Sorgsamkeit verwenden können, z. B. unter andern folgende Stellen:



welche Letztere besonders wohl kein zweistimmiger Mustersatz ist. *C. B.*

C. Czerny, Sonate im Style des Dominico Scarlatti für das Pianoforte. 788stes Werk. Wien, bei Mechetti.

Wenn selbst ein Mozart seine Verehrung gegen Händel dadurch aussprach, dass er mehrere Werke in dessen Geiste verfasst hat, so müssen wir ja wohl auch eine gleiche Huldigung des Hrn. Czerny, den Manen eines Scarlatti dargebracht, gebührend ehren, und dies um so mehr, als die Prüfung, ob es mit Glück geschehen ist, die Vergleichung mit dem Style dieses Meisters herbeiführen und dazu anspornen muss, sich mit demselben eigens vertraut zu machen. Jedenfalls, wenn auch die Melodik Scarlatti's eine weit mehr ursprüngliche ist, bleibt doch diese aus einem einzigen Satze bestehende Sonate (*Fis-moll*) ein brauchbares Uebungsstück und verdient als solches bestens empfohlen zu werden.

*Fl. G.**)

J. F. Kelz, der 1ste Psalm und Psalm 135 V. 21 nach Moses Mendelssohn für den vierstimmigen Männerchor. 276stes Werk. Berlin, bei Paez.

— — Der 90ste Psalm für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 277stes Werk. Partitur und Stimmen. Ebendaselbst.

Hr. Kelz hat mit diesen kleinen Motetten wohl keinen grösseren Erfolg erringen wollen, als den der Achtung, welche er selber hiermit gegen seine Vorgesetzten, die Hrn. General-Directoren Mendelssohn und Meyerbeer, denen er (als K. Kammermusikus) sie gewidmet, ausgesprochen hat. Diese Psalme sind mehr im Choralstyle, als in imitatorischer Weise geschrieben, wenigstens könnte die letztere viel weiter in und mit der Melodik ausgreifen, die Textesworte könnten tiefer erfasst sein. Dennoch verräth sich überall der praktische Musiker mit einer ausgeschriebenen Hand, die sich in dem ersteren der vorstehend genannten Werke bis zu einer guten Fuge über das Wort „Hallelujah" erhebt. *Fl. G.*

Berlin.

Königliche Oper.

Musik im Opernhause am Bettage.

Zum Besten der Orchester-Wittwen- und Waisenkasse war wie üblich auch diesmal eine ernste Feier im Opernhause veranstaltet worden. Haydn's Schöpfung vom Theaterpersonal, hinsichtlich der *Soli* von den Hrn. Zschiesche und Mantius und Frl. Tuczek vertreten, bildete den Kern des Abends. Ein kleineres kirchliches Werk, Cantate v. Th. Hahn (bei Bote & Bock) ging dem grossen Nationalwerk voran. Da man uns die Partitur zugestellt hat, ergreifen wir gern die Gelegenheit, über das mit Liebe zur Sache und wissenschaftlichem Verständniss geschriebene Werk einige Worte zu sagen. Der Text ist nach dem 97sten Psalm (nicht 92sten, wie auf dem Klavierauszuge steht) bearbeitet. Hier wäre erspriesslich gewesen, der Dichter hätte im Geiste Luther'scher Redeweise mehr die Gedrungenheit im Auge behalten, statt sie, wie er gethan, dem Melodischen der Wortfügung zu opfern. Bequemer für den Componisten mag dies in gewisser Hinsicht sein, ob aber nicht manche Gelegenheit zu grossartigen Wendungen für ihn verloren ging, bleibe dahingestellt. Die Composition besteht aus 5 Sätzen. Die Besetzung des Orchesters ist die gewöhnliche neuere. Ein *Allegro con brio* (*D-dur* $\frac{3}{4}$) festli-

*) In einigen meiner Beurtheilungen sind Druckfehler stehen geblieben, welche ich, weil sie den Sinn auf den Kopf stellen, zu verbessern bitten muss. In der über Oesten sind nicht „weniger technische Mittel" erwähnt, sondern „die wenigen technischen Mittel", und in der Beurtheilung des Liederheftes von W. Herzberg wird von einem der Lieder gewünscht, es möchte neu durchcomponirt sein, während ich es gerade nicht durchcomponirt gewünscht hätte (indem ich Betreff des Durchcomponirens meine Ansicht für diese Zeitung vorbehalte). *Fl. G.*

chen Characters, leitet das Ganze würdig ein. Eine Figur, die gleich nach den einleitenden Accorden in Tenor und Bass auftritt, wird mit Geschickliebkeit im ferneren Verlauf benutzt, auch fehlt es nicht an Steigerungen, die jedoch bei der Aufführung nicht hervortraten. Ein Duett (Sopran und Tenor, *Andantino* $\frac{3}{4}$ *G-dur*) beginnt mit einem ansprechenden Cellosolo, den sanften Worten des Textes angemessen; nach und nach nehmen die übrigen Instrumente die erste Figur auf und führen sie mit guter Wirkung durch. Der folgende Chor (*Andante sostenuto*, *F-dur*, $\frac{3}{4}$ Takt): „Vom Himmel ergiesset Gnade" stellte sich bei der Aufführung als das Ansprechendste nächst dem Duett heraus, nur blieben die obligaten Celli im Nachtheil gegen die Chormassen, ein Fehler, woran auch wohl der Componist nicht ohne Schuld ist. Ein kurzes Cantabile nebst Recitativ leitet in den Schlusschor (*Maestoso* $\frac{4}{4}$ *D-dur*) herüber. Diese Piece musste, wenn sie sich hätte gehörig steigern sollen, mit mehr Energie angegriffen werden. Wir beanstanden nicht, den Psalm, da er eben keine grossen Schwierigkeiten für die Chöre darbietet, musikalischen Instituten bestens zu empfehlen.

E. K.

Mad. Viardot-Garcia schloss ihren Gastrollen-Cyclus mit einem ächt deutschen Werke; der Iphigenia. Sie ist in dieser Oper dreimal aufgetreten und hat, wie bereits mitgetheilt worden, einen unglaublichen Triumph über ihr individuelles Talent davongetragen. Sie ist eine grosse, unvergleichliche Künstlerin. Wir werden sie noch einmal in ihrem Benefice hören, in dem sie ihr Talent nach allen Seiten hin leuchten lassen wird. Inzwischen singt sie mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit in allen Concerten, welche vor der Thür des heranrückenden Frühlings stehen.

d. R.

Italienische Oper.

Sie schloss am 30. Apr. ihre Vorstellungen mit den zu wiederholten Malen gegebenen Puritanern. Es bedarf insbesondere keines Berichtes über diese Vorstellung, wir verweisen darüber auf unsere früheren Mittheilungen. Die nächste Saison der italienischen Oper beginnt mit dem Monat September und sind bereits die beiden tüchtigsten Mitglieder des gegenwärtigen Personals, Sgr. Labocetta und Sgra. Fodor, für dieselbe engagirt. Wenn zu diesen noch einige recht ausgezeichnete Künstler hinzukommen, wozu Aussicht vorhanden sein soll, so dürfte man der nächsten Saison ein günstiges Prognostikon stellen können. Die Wahrscheinlichkeit für entsprechende Acquisitionen ist aber nicht vorhanden, es müsste denn sein, dass man ungewöhnliche Mittel zu diesem Zwecke in Bewegung setzte. Vor Allem wird aber ein gediegener musikalischer Dirigent die Leitung übernehmen müssen. Denn in dieser Hinsicht ist sowohl bei dem Gesangschore wie bei dem Orchester gar viel zu thun. Wir wollen abwarten, wie sich die Zukunft der italienischen Oper gestalten wird. Bis dahin haben wir noch einige Bedenken. *d. R.*

Concerte.

Am 29. April drittes Abonnements-Concert der Hrn. Gebrüder Ganz und Kullack. Die Wahl eines Concertes für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung, welche Hr. Kullak in dem *C-moll*-Concert von Beethoven (Op. 37) traf, verdient um so mehr Anerkennung, als die Pianisten durch ihre Kleinigkeiten, welche Eitelkeit ihnen buchstäblich in die Finger dictirt hat, den Geschmack an gehaltvollen Werken verderben. Eigentliche Concerte sind mithin nur diejenigen, in denen concertirt wird, diesen Ausdruck nach dem Wortsinne genommen. Für Einzelleistungen auf einem Instrumente müsste man andere Bezeichnungen erfinden. Es hat allerdings wohl für die pianirende Menge einiges Interesse, Virtuosen *per excellence* ihre Stücke vortragen zu hören und noch mehr zu sehen, für die Kunst im Ganzen wenig. Die Virtuosen haben hierbei leichtes Spiel, wenn sie nur sich selber hören und sehen lassen, indem es leichter ist, nur sich zu geben, als erst in Anderes sich hineinzuleben. Kaum verdient derjenige den Namen Künstler, der seine Individualität allen Rollen anpasst, statt sein Ich über der Rolle zu vergessen. So kämen wir auf dem Musikgebiete auf einen feinen Unterschied zwischen Virtuosen und Künstler, der dahin ausliefe, dass der Virtuose die Kunst in der Technik, während der Künstler die Technik der Kunst wegen sucht. Möchte Hr. K. den betretenen Weg nicht wieder verlassen und sich nicht blos als Techniker, sondern als Künstler Geltung und Achtung verschaffen, da er der Technik in hohem Grade Herr ist. — Wir fanden in der Etude: „Perles d'écume" ein ziemlich gewöhnliches staccatirendes Thema mit verschiedenen harmonischen Figurationen begleitet, die gleich dem Seifenschaume zerspringen, ohne bleibenden Eindruck zu hinterlassen, während es doch auf die geistige Durchdringung und auf Verarbeitung eines Thema's (z. B. wie der letzte Satz im Concerte, nach welchem überhaupt wohl von sich etwas zu spielen gewagt sein mag), endlich freilich auch auf dessen glückliche Erfindung und Wahl ankommt; die übrigen Arbeiten — übertragene Cavatinen aus Robert und Norma — auch nicht ohne dem Zeitgeschmack in outrirten Figurirungen Opfer zu bringen — Alles aber in höchster Vollendung vorgetragen! Die Passagen in dem Concerte in allen Wechseln und in Gegenbewegung wie hingeweht. Nicht ganz so steht Hrn. K. die Kraft des Armes in den Octavenläufen zu Gebote. Seine Cadenzeinlage sprang in der Modulation weit, fast zu weit, und wich vom Beethoven'schen Style auffallend (besonders durch das Recitativ) ab. Besser, die Themen in einander verweht, als nacheinander in so und so vielen Tonarten!*) — Die Herren Ganz trugen eine Concertante für Violine und Violoncell von Spohr, ein munteres Stück, wie er sie wenige geschrieben hat, mit Beifall vor. Warum aber geben die drei Herren nicht ein Ensemble für ihre Instrumente oder warum setzen sie sich nicht ein solches, da sie doch selbst componiren? — Die Virtuosität an sich steht jetzt fast nur noch der Jugend wohl an; der Mann übe die Kunst mit Ernst und Würde und als Mann! — Endlich sangen noch Frl. Tuczek und Mad. Viardot, jede einzeln und dann beide zusammen. Ein Lied von Alb. Märtens: die Quelle, von Chamisso, verdient von den Gesangsstücken Erwähnung. Das Orchester — war es die Kapelle? — waren es Oboisten? — waren es Accessisten? — es stimmte weder mit sich noch mit dem Flügel; es war ein verstimmtes und verstimmendes Orchester.

Fl. G.

Das grosse Vocal- und Instrumental-Concert des Concertmeisters Ries fand am 1. Mai im Saale des Schauspielhauses statt. Hr. Ries ist auf der Violine so sehr zu Hause, dass er schon immer neben den die Welt durchwandernden Virtuosen auftreten kann, und es ist löblich und schätzenswerth, wenn dem Orchester-Dirigenten einer Kapelle wie die Berliner die Höhe des Virtuosenthums nicht fremd geblieben. Er hat Gelegenheit, die ausgebildete Technik zu edlern Zwecken zu verwenden, als es die Virtuosen zu thun pflegen. Dies geschah denn auch in Mendelssohn's trefflichem Concert für die Violine. Hr. Ries spielte diese ideenreiche Com-

---

*) Hierzu erlaube ich mir, nachdem mir vor dem Abdruck obiger Beurtheilung eine Einsicht in dieselbe gestattet worden, zu fragen, ob folgende Art zu moduliren auffallend und weitspringend ist: *C-moll*, *F-moll*, *Des-dur*, *Es-moll*, *F-moll*, *C-moll* und Dominante von *C-moll*. Ferner: wie kann ein Recitativ abweichend von Beethoven's Styl genannt werden, da meines Wissens er der erste war, der es in Klavier-Compositionen und Symphonien angewendet hat? Schliesslich bemerke ich noch, dass die Themen fast stets untereinander liegen, wie eine Einsicht in das Werk Jedem darthun wird. *Th. K.*

position mit einer Eleganz, namentlich den höchst characteristischen Schlusssatz, wie wir ihn nie gehört haben. Der Vortrag dieses Werkes wirkte ausserordentlich auf die Zuhörer, nachdem ihm eine Orchester-Composition in umfassenderer Form, eine Symphonie (*C-moll*) von Hermann Wichmann vorangegangen war. Der junge Componist, gegenwärtig in Rom, hat hier und eine Zeitlang, wenn wir nicht irren, bei Spohr in Kassel seine Studien gemacht. Die Symphonie ist das erste von seinen grössern der Oeffentlichkeit vorgeführten Werken. Noch sehr viel Unentschiedenheit, kein recht bestimmtes Gepräge, eben so wenig ein Styl ist in dieser Tondichtung zu erkennen. Dagegen fehlen ihr nicht Reminiscenzen, besonders an Spohr, auch nicht Modulationen, wie wir sie bei Spohr antreffen und wie wir sie diesem nur nachgeben, da sie ihm eigenthümlich sind und er ausserdem ein genialer Künstler ist. Die Themen in Wichmann's Composition sind weich, und wenn auch nicht wässerig, so doch überaus süsslich und kraftlos. Der Bau des Werkes erscheint uns nichts weniger als dem Begriffe der Symphonie entsprechend. Die Periodik wie die Instrumentation erinnert eher an ein Melodram, als an eine nach bestimmten Gesetzen mit Freiheit durchgeführte Entwickelung. Im dritten Satze, der in sich die Elemente eines dritten und vierten Symphoniesatzes vereinigen soll, weiss der Componist sich gar nicht zu helfen. Er wirft Alles durcheinander, Volksthema, Rondo, Romanze u. s. w. Der Construction fehlt aller Organismus, und es wird noch eines ernsten Studiums bedürfen, wenn Hr. Wichmann zu Gediegenheit, noch, wie es uns scheint, manches Anderen, wenn er sich zu einer schöpferischen Selbstständigkeit erheben will. Doch erkennen wir das Streben und die Richtung des jungen Künstlers gern an. Die Kapelle schien sich in das Werk nicht leicht finden zu wollen. Es dauerte lange, ehe sie in die rechte Stimmung kam, besonders was die obern Blaseinstrumente anlangt. Sie hatte überhaupt nicht ihren günstigen Tag. Denn auch die Ouvertüre zu Oberon wollte nicht durchweg gelingen. Eine Fantaisie de Concert über Themen aus F. David's Wüste von Panofka wurde vom Concertgeber recht gut gespielt. Doch ist die Composition eine schwache Arbeit im neuern Styl, die nicht einmal der Technik volle Nahrung giebt. Ganz anders sagten uns die arabischen Melodien und Chopins Masurka, von Madame Viardot-Garcia componirt und gesungen, zu. Darin lag Nationalität, südliche Gluth. Die grosse Künstlerin erntete hier, wie durch den Vortrag einer grossen Arie aus Semiramis, enthusiastischen Beifall. Es ist nur noch kurze Zeit, dass dieser Stern an dem Berliner Kunsthimmel glänzt. Wer ihn noch nicht gesehen, versäume es nicht. *Dr. L.*

Die beiden kleinen Neruda geben am 2. Mai ihr drittes Concert in der Singacademie. Sie ernteten auch dieses Mal enthusiastischen Beifall. Namentlich entfaltete die kleine siebenjährige Wilhelmine in einem Andante und Rondo von de Beriot, in Variationen zu einem Liede von demselben Componisten und in Variationen von Mayseder alle die liebenswürdigen kindlichen Eigenschaften ihres Spiels, von denen Jeder, der sie gehört hat, entzückt ist. Das kleine Kind wirkt auf die Zuhörer elektrisch. Die Weichheit und Seele des Tons, wie die Keckheit und Reinheit in den Passagen erregen Staunen. Die ältere Schwester Amelie zeigte durch den Vortrag der Schubert'schen Forelle von Stephan Heller, dass sie mit einer für ihr Alter höchst schätzenswerthen Kraft und Sicherheit das Pianoforte behandelt. Frl. Caspary unterstützte das Concert bereitwilligst durch den Gesang zweier Lieder von Kücken und Curschmann und einer Romanze von Masini. Sie sang mit weichem Ton und edelm, elegischen Vortrag. Es passirte ihr in dem Curschmann'schen Liede das Unglück, dass ihr Begleiter am Pianoforte, Hr. Max Graziani, durch diverse Ehrenbezeugungen, die ihm als Musiker zu Theil geworden, rühmlichst bekannt, statt in *Dur* zu spielen, seine Partie am Pianoforte in *Moll* anfing. *d. R.*

Correspondenz.

Dresden, Ende April.

(Fortsetzung.)

Die Kirchenmusik sondert sich in Dresden von selbst in zwei Theile, die katholische und die protestantische. Die Kirchenmusik der katholischen Hofkirche ist — man darf das ohne Uebertreibung behaupten — weltberühmt, und das mit vollem Rechte. Der instrumentale Theil, durch unsere vortreffliche K. Kapelle ausgeführt, das Vocale durch die Kirchensänger (Tenöre und Bässe, welche meistentheils gleichzeitig Mitglieder der Oper sind) und die Kapellknaben (Soprano und Alte) erhebt Geist und Herz, wenn die mancherlei trefflichen Compositionen zu Gehör kommen, welche als reiche Schätze (Manuscripte) das Kirchenarchiv birgt, und bietet nicht selten ein Ensemble, wie man es mit seltenen Ausnahmen nirgend wieder findet. In neuester Zeit sind überdies einige wesentliche Verbesserungen eingeführt. Früher nämlich ward statt des Graduale in der Messe eine sogenannte „Symphonie" aufgeführt, d. h. ein blosser Instrumentalsatz, jedenfalls für eine heilige kirchliche Handlung ganz unpassend, selbst wenn die Composition nicht, wie dies doch auch hie und da vorkommt, in Styl und Form der modernen Ouvertüre zu sehr sich näherte. An die Stelle dieser „Symphonie" sind seit einiger Zeit Vocalsätze a capella getreten, welche ohne Zweifel bei weitem angemessener erscheinen, und durch deren Composition Reissiger sich ein neues Verdienst erworben. Wagner wie Röckel (der Musikdirector) haben bisher auf diesem Gebiete nichts geliefert. Auch wurden in der jüngsten Fastenzeit zur Abwechselung in den Vespern derartige Sätze mit Orgelbegleitung eingeführt. Obgleich sich hieraus ein Streben nach Fortschritt erkennen lässt, bleiben doch noch so manche (fromme?) Wünsche übrig. Dahin gehört einmal die Herstellung eines durchaus angemessenen Repertoirs. Das Archiv ist, wie schon bemerkt, ein ausserordentlich reiches, in so fern es die sämmtlichen hieher gehörigen Compositionen der sächsischen Kapellmeister und einzelner Kapellmitglieder enthält, und Namen wie Naumann, Hasse, C. M. v. Weber (wenn auch die kirchliche Composition nicht seine Glanzseite war), Reissiger, schon auf ganz Tüchtiges und Treffliches schliessen lassen. Auch Seydelmann, Schuster, Morlacchi, Schubert, Dotzauer, haben des Anerkennenswerthen so Manches geliefert. Nichts desto weniger lässt sich nicht leugnen, dass auch des Veralteten, des Unkirchlichen selbst nicht Weniges mit unterläuft, und dass es wohl an der Zeit wäre, die Stagnation des Repertoirs durch umfassendere Berücksichtigung anderer, älterer und neuerer Compositionen zu beseitigen. Von Mozart, Haydn, Hummel kommt ganz selten nur etwas zu Gehör (die grosse Palästrinamesse am Gründonnerstage muss doch noch erwähnt werden), und doch mangelt es auch nicht an neuern auswärtigen Componisten auf diesem Gebiete, die wohl eine Berücksichtigung verdienten. Ferner gehört in die Kategorie der Wünsche eine stärkere Chorbesetzung, da diese nicht selten, dem starken Orchester gegenüber, als eine unzureichende erscheint, und endlich die Einführung von Frauenstimmen wenigstens für die Ausführung der betreffenden grössern Solopartien, die hier noch vor einigen Jahren durch Castraten ausgeführt wurden, und für deren Vortrag, wie sie nun einmal sind, die Kapellknaben um so weniger ausreichen, als das fleissigste Einstudiren derselben stets eine Sisyphusarbeit bleibt, da die Mutation gewöhnlich dann, wenn diese Knaben auf eine gewisse Höhe der

musikalischen Ausbildung gebracht sind, hemmend eintritt, und das Werk mit der äussert tröstlichen Aussicht auf gleichen Erfolg dann bei Andern aufs Neue begonnen werden muss. Dem Vernehmen nach sind jetzt verbessernde Umgestaltungen des Instituts im Werke. Hoffen wir, dass dieselben durchgreifend und mit vollstem künstlerischen Verständnisse, ohne hemmende und beengende Nebenrücksichten bald ins Leben treten werden.

Auch unsre protestantische Kirchenmusik verdient ehrende Anerkennung. Das ausführende Personal besteht aus dem wohl eingeübten Orchester des Stadtmusikus (Musikdirector Hartung) und dem Singechore der Kriegsschule, und bringt an allen Festtagen und den meisten Sonntagen des Jahres in den drei evangelischen Hauptkirchen der Stadt abwechselnd, unter Leitung des Musikdirectors J. Otto, Hymnen, Cantaten, Motetten, Psalmen, Messen (am Charfreitage stets ein grosses Passionsoratorium) zu Gehör. Die Leistungen müssen unter Berücksichtigung der Umstände, recht befriedigend, ja nicht selten überraschend gelungen genannt werden, wenn freilich auch hier noch so manche Wünsche bleiben. Was oben schon in Betreff der durch Knaben vertretenen Sopran- und Altsoli gesagt worden, gilt hier natürlich in ganz gleichem Maasse, und wer aus eigner Erfahrung die mancherlei oft so jähen Wechsel kennt, welchen ein Schulchor, nicht nur durch die natürliche Veränderung der hohen Stimmen, sondern fast in gleichem Maasse durch Abgang u. dergl. unterworfen ist — wer daneben die grosse Zahl der jährlich aufzuführenden Kirchenmusiken, die eine längere Ruhe für das etwaige neu Einstudiren fast niemals gestattet, und den Umstand berücksichtigt, dass ein grosser Theil dieses Singechors auch den Choral- und Responsoriengesang in jenen drei Kirchen zu besorgen hat und ausserdem an den gewöhnlichen Singumgängen in den Strassen betheiligt ist, deren Abschaffung bisher trotz aller darauf verwendeten Mühe hier noch nicht hat gelingen wollen: der wird sich nicht wundern, wenn auch die Aufführungen bisweilen zu wünschen übrig lassen, wenn das Repertoir hin und wieder weniger interessant erscheint, zumal da für Beschaffung neuerer Werke kein irgend ausreichender Fonds vorhanden ist. Das Mögliche wird da geleistet, und man mag wohl billig das ultra posse nemo obligatur, erwägen. —

(Schluss folgt.)

Praktische Winke für die Aufführung der Iphigenia.

Berlin. Die jüngsten Aufführungen der tauridischen Iphigenia des Gluck veranlassen uns zu einigen praktischen Bemerkungen.

In Gluckschen Opern kann nach unserer Meinung das Quartett gar nicht stark genug besetzt sein, weil auf der Basis der Saiteninstrumente der ganze musikalische Körper dieser Opern ruht. Da wir nun eine Capelle à 7 Contrabässe besitzen, so scheint es uns zweckmässig, dass diese ganze Macht, und nicht ein Orchester à 4 oder 5 Bässe in Gluckschen Opern mitwirke.

Ferner: in ältern Opern z. B. von Gluck, Mozart, Winter, Dittersdorf, Mehül, Gretry, Cherubini u. s. w. pflegen Trompeten und Pauken fast immer gleichzeitig einzutreten, auch in neuern ist es durchschnittlich der Fall, dass die Schlag- und Metallblaseinstrumente zusammengehen und wirken; warum hat man nun im neuen Opernhause diese Tonwerkzeuge, die im alten links vom Dirigenten unter der Königl. Prosceniumsloge placirt waren, getrennt? Die Schlaginstrumente: — Pauken, grosse und kleine Trommel, Piatti, Triangel an's äusserste Ende rechts, — Hörner, Trompeten, Posaunen, Tuben aber an das entgegengesetzte äusserste Ende, links vom Dirigenten, gebracht? — Wir haben schon in einem andern Blatte (No. 19. des Feuilletons der Zeitungshalle) darauf hingewiesen, dass es nothwendig sei, jene Instrumente wieder auf einen Punkt des Orchesters zu concentriren, sie müssen wie Blitz und Knall auf einen Schlag zusammenfallen und wirken. In keiner Capelle, die wir bis jetzt kennen gelernt, fanden wir, wie jetzt bei uns, Schlag- und Metallblaseinstrumente von einander abgesondert. Dürfen die Pauken und Trommeln etc. nicht auf der Seite der Königl. Prosceniumsloge (links vom Dirigenten) sein, so bringe man die Metallbläser zu den Pauken (rechts vom Dirigenten) hinüber, und zwar je eher, je lieber. Wir bitten im Namen der Operncomponisten, Fachmusiker und wirklichen Musikliebhaber darum.

Ferner: warum tragen Orest und Pylades feuerrothe Saffian- oder Marroquin- (ich verstehe mich nicht auf Leder) Stiefeln? Wir dachten unwillkührlich an die ungarischen Tänzer, an Mazurek, Polka, Cracovienne. Sollen sie denn nicht Sandalen tragen? Und wenn schon Stiefel, warum denn nicht wenigstens von der Farbe der Tunica? Demnach unser diesmalige Orest dunkelgrüne, Pylades hellblaue.

Was die Furienscene im II. Act betrifft, so hat bereits ein anderer Kritiker (Kossak in No. 98. der Berl. Ztgshalle) mit Fug und Grund gewünscht, sie möge phantastischer und weniger körperlich zur Erscheinung gebracht werden. Sollte man nicht jene sogenannten Dissolvings views für solche Scenen auf der Bühne mit ganz erstaunlicher Wirkung anwenden können? Nahmen doch die des Hrn. Döbler, welche derselbe im Theater der Königsstadt zeigte, die Hinterwand des Theaters ein. Wir glauben, dass die Theater-Direction, welche zuerst jene magischen Nebelbilder für Decorationseffecte einführt (z. B. hier, im II. Act des Freischütz, und in allen sogenannten romantischen und Zauberopern) ausserordentlich damit reüssiren dürfte; vielleicht könnte man vieler Leinwand-Decorationen ganz und gar entbehren. Herr v. Küstner könnte wenigstens durch den Hrn. Döbler einen Versuch damit anstellen lassen.

Zum Schluss etwas Reinmusikalisches und Wichtiges. Wird man denn nicht endlich einsehen, dass unsere heutige hohe Orchesterstimmung der Ausführung vieler Parthieen der alten Opern ein schroffes Hinderniss entgegenstellt. Was zu Glucks Zeiten z. B. *A* war, ist heutzutage tiefer als *As*, ist vielleicht *G*. Nun singt Thoas in seiner ersten *H-moll*-Arie (als ein Bass) bis in's *G*. der eingestrichenen Octave, was also nach unserem jetzigen, in Berlin gültigen Diapason höher als *As* klingt, so dass sich also dieser Bass in der Tenorlage bewegen muss.

Warum also nicht transponiren?! Die Arie des Thoas z. B. würden wir ohne Weiteres in *A-moll* singen lassen, dadurch würde dem Sänger eine freie, ungezwungene Leistung möglich gemacht. Da in unsern heutigen Orchestern alle Hörner und Trompeten mit Klappen und Ventilen versehen sind, und nur ein ganz geübtes Musikerohr ein *Es*-Horn von einem *F*-Horn zu unterscheiden vermag, so ist kaum noch anzunehmen, dass durch solche Transponirung Charakter und Wirkung des betreffenden Stückes beeinträchtiget werden. Der Sänger ist die Hauptsache in der Oper; er ist die Statue, das Orchester nur das Piedestal, ihm müssen deshalb instrumentale Bedenken und Rücksichten weichen. Es giebt freilich noch immer Kritiker, die sich gegen das Transponiren auflehnen; allein es sind gewöhnlich solche, die es gar nicht bemerken würden, wenn es ihnen nicht von Fachmusikern mitgetheilt würde. *H. Truhn.*

Ueber die Begleitung der Dialog-Recitative in Mozart's Don Juan,

welche übrigens als eine musikalische Verbesserung (statt des gesprochenen Dialogs) anerkannt werden, hat sich Hr. L. Granzin in No. 17 d. Z. dahin geäussert: „dass solche mit dem Forte-

piano, dem ein Contrabass und ein Violoncell beizugeben wäre, oder allenfalls bloss mit dem Cello geschehen möchte." Hr. G. meint ferner: „Bei der Begleitung der *Recitativi secchi* durch ein Streich-Quartett gehe ganz der eigenthümliche Reiz verloren, der dadurch entsteht, wenn nach einer Begleitung des Pianoforte wieder das Orchester einlegt." Hierauf ist zu erwidern: Dass gerade dieser Reiz weit mehr durch den Eintritt des vollen Orchesters bei den begleiteten Recitativen auf die, nur von einem einfachen Streich-Quartett unterstützten Dialog-Recitative hervorgehoben wird, wie dies die Aufführung auf der Königl. Opernbühne zu Berlin dargethan hat. Auch geht diese Bearbeitung keineswegs „über die von dem Meister der Begleitung angewiesene Sphäre hinaus", den Sänger ganz einfach zu unterstützen, vorausgesetzt, dass nur, wie hier, die Quartett-Begleitung präcis die Accorde bei dem Modulationswechsel angiebt (nicht aushält) und dem Sänger auf diese Weise völlige Freiheit lässt.

Hr. Kapellmeister Taubert hat das Verdienst, als umsichtiger Dirigent ganz die Intention des, die Instrumentation der Dialog-Recitative auf der Berliner Bühne (bei der Mitwirkung des Frl. Jenny Lind und Mad. Viardot-Garcia als Donna Anna) einführenden Hrn. G.-M.-D. Meyerbeer aufgefasst, und erfüllt zu haben. — Der Benutzung eines Tasten-Instruments sind wir, des verschiedenartigen Klanges wegen im Theater, längst entwöhnt, wenn das Cembalo noch aus ganz andern Ursachen noch in Italien bei der italienischen Oper angewandt wird. Die blosse Begleitung von Violoncell und Contrabass dürfte noch weniger befriedigend ausfallen. Dies schon zu seiner Zeit fühlend, lässt Gluck in seinen Opern Iphigenie in Tauris u. s. w. auch die den Dialog ersetzenden Recitative stets vierstimmig begleiten. Und welche Wirkung machen dennoch hierauf seine mit vollem Orchester begleiteten Recitative! Eben so verfuhr auch Mozart in seiner Oper „Clemenza di Tito". Weshalb sollte nun dasselbe Verfahren in Don Giovanni, ja selbst in seinen komischen Opern: „Le Nozze di Figaro" und „Cosi fan tutte" nicht anwendbar sein, wenn nur die Quartett-Begleitung der Recitative exact und rasch ist — freilich keine ganz leichte Aufgabe für hierin nicht geübte Musiker, jedoch preiswürdig für echte Künstler.

J. P. Schmidt.

Feuilleton.

Berlin. Leopold Arend's dramatisches Gedicht „Libussens Wahl" ist von Dr. Gubelke, Verfasser der „Keime", zu einem Operntext umgewandelt worden. Der Text wurde kürzlich im Beisein vieler Literaten und Künstler vom Verfasser selbst vorgetragen und fand mit vollem Rechte den verdientesten Beifall. Alles ist für die Musik berechnet; ganz neue überraschende Effecte, ohne erzwungen zu erscheinen, bilden die Grundzüge des 3ten Aktes. Von besonderer Wirkung ist das wilde Zechgelage im Serbelager. Indessen möchten wir keinem Anfänger zu diesem Texte rathen, da von dem Gedicht nicht nur die schwierigsten Aufgaben für die Musik gestellt werden, sondern auch mit dem originellen Werke durchaus originelle Musik verbunden werden muss, die wir von einem Anfänger nicht leicht erwarten können. (Hoffentlich hat der Text wenig Aehnlichkeit mit dem der Oper „Libussa" von Conradin Kreutzer; hoffentlich ist er besser als dieser.)

— Unser bekannte Landsmann, der junge Violin-Virtuose August Möser ist von seiner grossen Reise in das Innere Russlands hierher zurückgekehrt. Leider dürfen wir nicht hoffen, ihn wegen der vorgerückten Jahreszeit hier in einem Concerte zu hören.

— Dem Vernehmen nach wird auf unserer Hofbühne eine Oper des regierenden Herzogs von Coburg, auch Xaver Boisselot's „Ne touchez pas à la Reine" gegeben werden.

Hamburg. Am 14. d. M. fand im Apollo-Saale das diesjährige dritte philharmonische Concert statt. Die erste Abtheilung eröffnete unter Grund's Direction Mendelssohn-Bartholdy's Ouvertüre zum Sommernachtstraum; dann sang Dem. Julie Beer die grosse Sopran-Arie in *F-dur* aus dem Don Juan; es folgte Beethoven's grosses Pianoforte-Concert in *Es-dur*, von Hrn. Otto Goldschmidt vorgetragen; einige Lieder, gesungen von Frl. J. Beer, schlossen diese Abtheilung. Die zweite Abtheilung ward ganz mit Beethoven's Symphonie in *D-dur* angefüllt.

Leipzig. Prof. Kloss aus Wittenberg gab am 25. April ein Orgel-Concert in der Paulinen-Kirche, in welchem er verschiedene Compositionen vom einfachsten bis zum complicirtesten Fugenstyl vorgetragen hat. Einen eigenthümlichen Reiz hatte dieses Concert noch dadurch, dass in demselben von einer Anzahl Damen aus der Singacademie zum ersten Mal die von Mendelssohn-Bartholdy für die Nonnen auf Santa Trinità de' Monti in Rom componirte Motette für weibliche Stimmen und, gleichfalls zum ersten Mal, Franz Schubert's 23ster Psalm für Frauen-Chor zur Aufführung kam.

Stuttgart. Am 22. April wurde die längst erwartete Oper „der Prätendent" von Kücken gegeben. Ein Stuttgarter Blatt berichtet darüber: „Sie wurde von dem Publicum mit einem seltenen Beifallsstorme aufgenommen. Der Componist wurde dreimal gerufen. Auch herrschte in der That in dieser Oper eine so neckische Heiterkeit, eine so ungewohnte Frische und Gesundheit, dass sich die gewaltige Anregung des Publicums durch dieses Tonwerk von selbst erklärt."

Hannover. Die Gräfin Stolberg-Sodern, eine Wienerin, und die Gräfin v. Kielmannsegge, bereiten ein Liebhaber-Concert vor, dessen Ertrag bestimmt ist, das Loos der unglücklichen Abgebrannten in Bockenem zu mildern. Mit diesen Damen vereinigt werden mehrere Herren und Damen, des Gesanges kundig, auftreten. „Möge jeder Ton der klangvollen Stimmen das Klingen eines Thalers hervorrufen!" So lautet der Wunsch eines Hannoverschen Correspondenten des Hamburger unparteiischen Correspondenten.

Oestreich. Nach dem Vorgange und Muster der Hauptstadt blühen in andern Städten Oestreichs jetzt schon dreissig Liedertafeln. Vor einiger Zeit hatte der „Wiener Männergesangverein" eine Production im grossen kaiserlichen Redoutensaale für seine Abonnenten (passive Mitglieder) veranstaltet. Eine Versammlung von gewiss 3000 Menschen, meist den gebildeten Klassen angehörig, nahm die, unter Leitung des tüchtigen jungen Meisters A. M. Storch meisterhaft vorgetragenen Chöre und Quartette mit lebhaftem Beifall auf. Besonders ansprechend waren für das Wiener Publicum die Compositionen von Jul. Otto, Kreutzer, Spohr und Kücken, ein Lied von Fr. Schubert, ein origineller Piratenchor von Storch, endlich Arndts Vaterlandslied nach der Melodie von Reichardt. Letzteres wurde jubelnd begrüsst und mit Begeisterung wiederholt. Seit Jahren hatte die K.K. Censurstelle den öffentlichen Vortrag dieses Nationalgesanges beanstandet, und erst vor Kurzem ihre Einwilligung gegeben.

Paris. Die italienische Oper hat ihre Vorstellungen am 30. März geschlossen und die wälschen Sänger sind sogleich nach London abgereist. Als Lablache noch der Nordbahn kam, um sich nach Boulogne transportiren zu lassen, soll der Stations-Chef, mit Schreck und Erstaunen die kolossale Gestalt des berühmten Bassisten betrachtend, sogleich noch eine Locomotive mehr vor den Train haben spannen lassen.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Bellini, V., Potp. (No. 63) sur les motifs favoris de l'Opéra: il Pirata p. H. Cramer.
Bertel, G., Divertissement-Polka.
Beyer, F., les Huguenots de J. Meyerbeer. Bouquet de Mélodies.
Burgmüller, F., la fille à Simonette de P. Henrion. Valse brill.
Czerny, C., Melodischer Jugendschatz 1847. No. 7—12.
Dettmar, H., Marien-Polka.
Fabrbach, F., Capricen-Polka.
— 1847er Polka.
Flore théâtrale. Nouvelle Collect. de Fantaisies élégantes ou Potp. brill. sur des thèmes d'Opéras modernes et favoris. Cah. 91. der Förster.
Friedrich, E. F., 2 Romances. Op. 31. 32.
Goria, A., Saltarelle. Etude de Salon. Op. 23.
Haslinger, C., fleur de Souvenir. Chansons Paroles pour le Cor. (ou Vcelle.) Op. 43.
Kloss, W., Serenade. Op. 1.
Kübner, W., Galopp nach Thema's aus der Oper von W. Balfe: die 4 Haimonskinder. Op. 92.
Laukotzky, A., Lager-Abschieds-Polka.
*Lindner, A., Fantasie über 2 deutsche Lieder für das Vcelle. m. Pfte. Op. 3.
*— l'infidèle. Elégie p. le Vcelle. avec Pfte. Op. 4.
*Liszt, F., 3 Sonetti di Petrarca. No. 23.
*Litolff, H., 4 Morceaux faciles. No. 1—4.
Marks, G. W., Reminiscences en forme de Divertissements de l'Opéra: Adolphe de Nassau de H. Marschner. Op. 120. No. 1. 2.
Müller, C. F. W., la Ressouvenance. Pensée romantique. Op. 4.
Nowakowski, J., Grande Valse brillante. Op. 21.
Omnibus. No. 7.
*Osborne, G. A., Trio p. Pfte., Viol. et Vcelle. Op. 52.
Prudent, E., Impromptu.
*Schaebner, R., Fantasiestück. Op. 15.
Strauss, J., Souvenir de Carneval 1847. Quadrille f. Viol. u. Pfte., Pfte. zu 4 Händen u. Pfte. im leichten Style. Op. 200.
— Themis-Klänge. Walzer f. Pfte. u. Viol., f. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 201.
— Eisele- u. Beisele-Sprünge. Polka f. Viol. u. Pfte. u. Pfte. zu 4 Händen. Op. 202.
*Thalberg, S., le fils du Corse. Mélodie transcrite.
Titl, A. E., Döbler's optische Nebelbilder. Musikalisch illustrirt. Heft 2.
Voss, Ch., Désir d'amour. Chant arr. p. le Pfte. à 4ms. p. F. Mockwitz. Op. 68.
— Tendelo. Morceau caractéristique. Op. 69.
Waldmüller, F., Hommage à Meyerbeer. Grande Fantaisie dramatique sur des thèmes favoris de ses Opéras. Op. 25.
— Grande Fantaisie de Salon sur des thèmes favoris de l'Opéra: Lucrezia Borgia p. l. Pfte. à 4 mains.
— Tarantelle napolitaine p. l. Pfte. à 4 mains.
— Fantaisie de Salon sur des Thèmes favoris de l'Opéra: i Puritani.
Wolff, E., Grande Scherzo pathétique. Op. 133.

B. Gesangmusik.

Bechen, Dr. A. J., 6 Gedichte. Op. 10.
Berwald, F., Ein ländliches Verlobungsfest in Schweden. Nationelles Tongemälde mit deutschem Texte von O. Prechtler. Für 3 Solostimmen u. Chor.
*Esser, H., der König der Ehren. Worte des 47sten Psalmes für Chor u. Orchester. Partitur, Orchesterstimmen, Clav.-Auszug, Singstimmen. Op. 20.
Fischer, W., Spielmanns-Lied. Op. 6.
Hagen, J. B., der Steckbrief von Eichendorff.
*Haslinger, C., Die Glocke. Cantate von Fr. v. Schiller für Solostimmen, Chor u. Orchester. Op. 42. Clav.-Ausz.
— Schluss-Arie des Meisters daraus, für Bariton m. Pfte. u. Pfte. u. Viol.
Hölzel, G., die Schildwache. Gedicht von F. v. Dingelstädt.
Klein, Liebesnähe. Gedicht von Krenser.
Liebe, L., Spanisches Ständchen.
Liedergarten. Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge. No. 16. 18.
Liedner, A., Gondoliera. „O komm zu mir".
Methfessel, A., Pilgers Abendlied. Op. 126. No. 1.
Methfessel, E., Soldaten-Lied. Gedicht von A. Kopisch.
Müller, A., Theatralisches Panorama. Sammlung der beliebtes-Theater-Gesänge. No. 19—26.
Omnibus. Heft 4.
*Schumann, R., 5 Lieder v. R. Burns f. gem. Chor. Op. 55.
Steinkühler, E., Nachtreise von Uhland f. 1 Bassstimme. Op. 12.
Weidner, G., 3 Lieder. No. 1—3.

C. Instrumentalmusik.

*Bériot, C. de, 3 Duos concertants p. 2 Viol. Op. 57. No. 1—3.
Haslinger, C., Op. 43. Siehe: Pianoforte-Musik.
Lindner, A., Op. 3. 4. Siehe: Pianofortemusik.
Mertz, J. K., Opern-Revue. Ausgewählte Melodien für die Guitarre übertragen. Op. 8. No. 13—15.
Sammlung von Märschen für die Königl. Hannov. Armee. Partitur-Ausgabe. No. 9. 11—17.
Strauss, J., Souvenir de Carneval 1847. Quadrille f. Flöte, f. Guit. Op. 200.
— Themis-Klänge. Walzer f. Orchester. Op. 201.
— Eisele- u. Beisele-Sprünge. Polka f. Flöte, f. Guit. Op. 202.

Neuer Verlag von **Schuberth & Comp.** in Hamburg, welcher durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nimmt:

Canthal, Aug. M., Napoleon, des Kaisers Marsch, op. 83 und Exercirmarsch, op. 112. für Orchester. 1 thlr. 20 sgr.
— Napoleon, des Kaisers Marsch, op. 83. für Piano. 5 sgr.
— Exercir-Marsch, op. 112. für Piano. 5 sgr.
Eichler, F. W., Lieder ohne Worte, für die Violine allein, op. 4. 10 sgr.
Fesca, Al., Liebesbitte. Lied für Sopran od. Tenor, mit Pfte. op. 55. No. 2. 10 sgr.
Fradel, F. C., Liederkreis, Heft 1. Zwei Lieder, op. 7. 10 sgr.
Krebs, C., Miniatur-Duetten für 2 Singstimmen, op. 118. Heft 2. 15 sgr.
Lubin, Léon de St., Grand Duo concertant pour Piano et Violon, op. 49. (Vom Preis-Institut des Norddeutschen Musik-Vereins sehr belobtes Werk). 2 thlr. 22½ sgr.
Sponholtz, A. H., 3me Bouquet musical, p. Piano, op. 22. 25 sgr.
Vollweiler, Ch., Air du Stabat mater de Rossini, transcrit p. Piano. 15 sgr.
Willmers, R., Apollo, Album für Piano. Cah. 4. Variationen über ein norwegisches Bauernlied. 10 sgr.
Dittersdorf, Der Apotheker und der Doctor. Komische Oper. Vollständiger Clavier-Auszug von E. Marxsen. 4 Thlr.

In Berlin bei Ed. Bote & G. Bock vorräthig.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 19. | Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. | 12. Mai 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Robert Schumann's Paradies und die Peri.

(Schluss.)

Von der 6ten Nummer ab beginnen die schönsten, musikalisch in sich am meisten abgerundeten Partieen des ersten Theiles, wie überhaupt des ganzen Werkes. Zuerst der Chor: „Seine Ströme sind jetzt roth von Menschenblut". Zwei Hauptmotive markiren sich mit eindringlicher Kraft, und in der weitern Ausführung malt der Componist die zerstörende Gewalt des Krieges in energischen, sich steigernden Wendungen, bis er den Grundgedanken des Gedichts: „Er ist's, er ist's von Gazna" in einem kernigen *Fugato* erfasst hat. Das Orchester, in vollständigster Besetzung, arbeitet mit lebendigen Effecten dazwischen. Es ist dies ein prächtiger Satz; wir können ihn zu den gelungensten Chören rechnen, die in neuerer Zeit geschrieben worden sind. Die darauf folgenden Chöre der Eroberer und der Inder, ersterer einstimmig für Bass, der andere zweistimmig für Tenore, sind als Vocalsätze zu unbedeutend und treten in dramatischer Hinsicht gegen den vorangegangenen Satz entschieden zurück, so viel auch durch die Instrumentation für sie gethan ist. Der Componist begeht hier einen von den mancherlei Missgriffen, zu denen die mangelhafte Anordnung des Textes ihn veranlassen musste.

In No. 7 tritt der Jüngling mit dem Pfeile auf. An sich ist gegen dieses Tenorsolo nichts zu sagen. Doch führt **Schumann** den Schlussgedanken, dass dem Jüngling nur **ein** Pfeil übrig geblieben ist, wieder in die Tiefe mit der Declamation, statt den musikalischen Ausdruck zu erheben. Der Text deutet den bezweckten Gegensatz ganz entschieden an. Darnach tritt noch einmal der Chor der Eroberer auf: „Gazna lebe!" Hier musste keine neue Melodie erfunden, sondern die erste gewählt werden, vorausgesetzt, dass diese an sich die erforderliche Wirkung ausdrückte. Allein in dramatischer Hinsicht wäre eine Wiederholung des Vocalsatzes ungleich wirksamer gewesen, als eine Anknüpfung an das Nachspiel jener ersten Scene, aus der die Motive zu diesem zweiten Chore entlehnt sind. Der Jüngling und Gazna reizen einander zum Kampfe Indem der Jüngling erklärt, dass er seinen letzten Pfeil für den Tyrannen aufgespart hat, macht sich der oben angedeutete Gegensatz in richtiger Weise geltend.

No. 8 ist ein Frauenchor, wiederum sehr schön. Schneidende Dissonanzen schildern in wehmüthiger Stimmung den Tod des Jünglings. Die Bratschen und Fagotts ziehen sich in interessanter Figuration durch den in langsamen Klängen gehaltenen Vocalsatz.

In No. 9 bezeichnet ein Tenorsolo die Ankunft der Peri. Ihr Auftreten: „Sei dies mein Geschenk!" begleiten nach der Intention des Componisten gebrochene Accorde auf der Harfe. Die andern Streichinstrumente figuriren dazwischen, und ganz besonders markirt sich eine geistreich angebrachte Harfenfigur, die in die *strigendo pp* klingenden Töne der Blasinstrumente hineinfällt. Der weit ausgearbeitete Schlusschor giebt dem ersten Theile eine meisterhafte Abrundung.

Bis dahin hat **Schumann**, wenn sich auch nicht erschöpft, so doch die kräftigsten Blüthen seiner reichen Phantasie bereits an das Licht gezogen. Zuerst verkündigt ein Tenorsolo, dass die Peri an den Eingang des Himmels gekommen. Eine Engelstimme begrüsst sie. Der Refrain: „Viel heiliger muss die Gabe sein!" wird *pp* von einem weiblichen Chor gesungen. Der musikalische Effect ist trefflich überdacht.

In No. 11 gelangt unsere indische Elfe durch ein Tenorsolo nach Afrika. Da wird sie sogleich von den Genien des Nils bemerkt, welche einen Elfen-Chor (*H-moll*) anstimmen, der einfach, fliessend und characteristisch geschrieben ist, in Mendelssohn's Sommernachtstraum aber sein vollen-

deteres Vorbild besitzt. Es war ein höchst glücklicher Gedanke von Schumann, Peri's Klage: „Ach Eden, wie sehnt sich nach dir mein Herz!" in diesen Chor mit der Melodie von No. 2 hineinzuweben. Der Gegensatz in dem Character der Peri und dem der Elfen ist ein überaus feiner und tritt durch diese formelle Behandlung am geschicktesten heraus. Das stille Plaudern der Wasser, die darüber schwebende Gluth der heissen Region, vielleicht auch noch ein wenig Schatten von breiten Palmen, Alles dies fühlt man aus dem lebendigen Tongewoge heraus. Der Schluss beendigt sinnvoll den afrikanischen Wassertanz.

Die beiden folgenden Nummern gehören in ihrer ganzen Vollständigkeit zu den ermüdenden Längen des Werks. Das schildernde Element, so bedeutungsvoll es für die Musik ist, nimmt immer nur eine secundäre Stellung ein und dient dem Ausdruck eines so oder so empfindenden Gemüthes zum äussern Schmuck oder zur lokalen Grundlage. Gerade so ist es in der Dichtkunst. Die vielen Wanderungen der Peri hätten abgekürzt werden müssen, die Gefahr, landschaftliche Bilder ohne belebten Vordergrund zu zeichnen, lag sehr nahe. Es kam wirklich nicht darauf an, zu hören, dass Aegypten Königsgrüfte, Palmenhaine, Taubennester, weisse Schwäne u. dgl. besitzt. Hierzu kommt nun freilich als scharfer Contrast die Pest. Ist das nun auch nicht so arg, wie der Missgriff eines neuern Componisten, der seinen Helden auf der Bühne pestkrank werden lässt, so dass Alles davonläuft (für eine Action allerdings drastisch, wie die Redensart beweist: Jemanden wie die Pest fliehen), so hätte sich doch wohl noch ein glücklicherer Gedanke auffinden lassen, um den Faden der Handlung fortzuspinnen. Ueber solch ein Elend, die Pest nämlich, weint die Peri und

In der Thrän' ist Zaubermacht,
Die solch ein Geist für Menschen weint.

Was für ein Geist? der Geist der Peri, des gefallenen Engels? der soll die Menschheit erlösen, ohne selbst erlöst zu sein? Das ist fast die Ansicht eines rationalistischen Theologen. Doch der Componist legt einen Werth darauf; denn er verwendet den Gedanken zu einem Fugenthema für vier Solostimmen.

Wenden wir uns zu No. 14. Ein Altsolo führt den zweiten Jüngling, den pestkranken, ein, worauf er (Tenorsolo) sich einen Tropfen aus der See erbittet, die Gluth des Fiebers zu kühlen. Eine Sopranstimme (No. 15; wer durch sie repräsentirt sein soll, scheint von untergeordneter Bedeutung) stimmt in die Klage ein und erklärt, dass nur von einer reinen weiblichen Seele ihm Trost dargebracht werden könne. Die Geliebte erscheint; ein immer schneller werdendes Tempo deutet auf das Spannende der Situation. „Sie netzt ihr wallend Haar im Teiche, dass es die Stirn ihm kühlend nässt." Die Partie, in welcher die Ankunft der Jungfrau verkündigt wird, ist offenbar am meisten gelungen (*Ges-dur*). Es steigert sich der Ausdruck der unerwarteten Erscheinung fein musikalisch durch den Gang der Harmonieen, welche auf der chromatischen Tonleiter basirt sind.

Die sich hier anschliessende Arie der Jungfrau (*Fis-dur*) ist von wahrhaft duftiger Färbung. Besonders charakterisirt sie sich durch Innigkeit und Wärme des Ausdrucks, durch resignirende Ruhe. Die gebrochenen Accorde in den Violinen tragen viel zu der sentimentalen Haltung bei. Die Jungfrau stirbt.

Nun folgt No. 17 ein Chor ($\frac{6}{4}$ *H-dur*), der wieder zu den schönsten Nummern des Werkes gezählt zu werden verdient. Das volle Orchester ist dabei thätig, obgleich die ganze Masse sich in einer ungemein leisen Haltung fortbewegt. Es ist ein Schlummergesang, welchen man den beiden Todten darbringt. „Schlaf' nun und ruhe in Träumen voll Duft." Die Peri begleitet den Chor oder leitet vielmehr die Hauptgedanken ein. Der Rhythmus in den Streichinstrumenten (wiederkehrende Triolenfiguren) ist sehr passend und unterstützt die Situation musikalischerseits ausserordentlich.

Wir kommen zum dritten Theile. Er beginnt mit einem an Allah gerichteten Freudenchore der Houri's. Unterdess kommt die trauernde Peri herbeigeflogen, die Houri's ziehen sich zurück in die Rosenlauben, Freude zu geben, Freude zu empfangen. Das ganze Ensemble, zu vier Frauenstimmen verarbeitet, bildet drei Abschnitte, die sich anmuthig aneinander schmiegen. Doch enthält hier der Text mehr Gegensätze, als sie der Componist darzustellen gesucht hat. Namentlich musste sich der Gedanke: „Liebliche Peri, verzweifle nicht!" von den vorangegangenen Motiven musikalisch mehr sondern. Das kleine Solo: „Jetzo zurück in die Rosenlauben" erinnert im Rhythmus und in der Melodie an Radziwil's Chor aus dem Faust: „Schwindet ihr dunkeln Wölbungen." Doch ist er dessenungeachtet selbstständig, und war es wohl natürlich, dass der fast gleichlautende Text einen ähnlichen musikalischen Ideengang hervorrief.

Peri erscheint vor dem Thore. Der Seufzer der Liebe öffnet dasselbe nicht und sie wandert weiter (No. 20). Die Arie, in welcher die Peri den Entschluss ausdrückt, trotzdem ihr der Muth geschwunden ist, dennoch von der Wanderung nicht abzulassen, enthält in ihren Themen eine gewisse Plastik des Gedankens, eine Erhabenheit des Ausdrucks auf der idealen, duftigen Grundlage, wie sie der Character der Peri mit sich bringt. Man sieht die schwebenden Schritte der Lufterscheinung in den getragenen Noten der Melodie. Ein schnelles Tempo giebt hier jenen Tönen noch einen ganz eigenthümlichen Reiz. Die Streichinstrumente markiren äusserst zart dazu einen Rhythmus in Achtelnoten, die stets unmittelbar auf die von der Singstimme und den Bläsern angegebenen halben Töne einfallen. Ueberhaupt aber herrscht in der Nummer eine interessante Färbung der Instrumentation.

No. 21 Bariton-Arie. Der Text enthält eine Fülle südländischer Schilderung, indem der Dichter den Libanon und Jordan im Abendsonnenglanze auffasst. Schumann ist hier ganz in seinem Elemente. Es war geistreich, dass er die Darstellung dieser Situation einer tiefen Männerstimme überliess. Die Erfindung des Hauptmotivs (*Fis-moll*) und dessen Abschluss auf der Dominante, dazu die Recitative in den Bässen, geben dem Gedanken wieder ein ganz eigenthümliches Colorit. Das sich anschliessende Quartett der Peri's ist characteristisch. Sie wollen, als sie die Wanderin erblicken, ihre Begleiterinnen werden. „Peri ist es wahr, dass Du in den Himmel willst, so nimm uns mit." Schumann hat sowohl durch die Behandlung der Stimmen, in denen sich das leichte, flüsternde Wesen der Peri zu erkennen geben soll, wie dadurch, dass er das Quartett eigentlich als Doppel-Duett behandelt, diesen Gedanken höchst originell gezeichnet.

Die nun folgende, in ihren Solopartieen etwas weit ausgesponnene Scene (es wechseln darin zwei Soprane, Tenor- und Bassstimme) enthält im Einzelnen viele sehr geistreiche Momente. Dass sie nicht wie aus einem Gusse klingt, hat wohl seinen Grund in den zu weit ausgeführten schildernden Partieen des Textes. Der Zusammenhang führt uns die Situation vor, in welcher der wilde Krieger und das kleine unschuldige Kind auftreten. Mit ausserordentlicher Lebendigkeit und musikalisch effectvoll wird der Character des Kriegers entworfen, zu dem die anmuthige Unschuld des Kindes (Melodie wieder fast durchweg in halben Noten) einen schönen Contrast bildet. Aehnlich dürfen wir uns über die beiden folgenden Nummern aussprechen.

Das Finale bringt die Peri mit dem Schlusschor in Verbindung. Die erstere drückt in aufjauchzender Lust ihre Freude über das glücklich erreichte Ziel aus, während der Chor der Seeligen ihr ein freudiges Willkommen zuruft. Bei allen Schönheiten und einfachen musikalischen Wirkungen erscheint uns das Ganze ein wenig zu weit ausgesponnen.

Schliessen wir unser Urtheil mit der aufrichtigen Versicherung gegen den Componisten, dass uns eine nähere Einsicht in sein Werk einen wahrhaften Genuss gewährt hat. Darf man sich auch nicht mit Allem, was die geistreiche Composition enthält, einverstanden erklären, des Schönen und in der That Originellen bietet der Componist sehr viel. Schumann gehört zu den Tondichtern der Gegenwart, welche ihren eigenthümlichen Weg gehen und in der Entwicklungsgeschichte der neuern Musik ein wesentliches Moment bilden. *Dr. O. Lange.*

Berlin.

Königliche Oper.

Das Benefice der Mad. Viardot am 4. d. M. enthielt den dritten und vierten Akt aus den Hugenotten, den vierten aus Robert dem Teufel und das Finale aus der Nachtwandlerin. Valentine, Alice und Amine, welch eine Verschiedenartigkeit der Anforderungen an die Darstellung und an den Gesang. Sprechen wir nicht mehr im Einzelnen von der seltenen Künstlerin. Sie gehört zu den grossartigsten Erscheinungen, die die Natur im Gebiete der darstellenden Kunst hervorgebracht. Uns ergreift ein Gefühl der Wehmuth, wenn wir daran denken, dass die Künstlerin nun von uns scheidet. Was wird der nächste Winter bringen, wenn wir uns danach sehnen, unter der grossen Menge des Mittelmässigen, worauf wir mit Bestimmtheit rechnen müssen, einen erhebenden und erquickenden Kunstgenuss zu haben! Das zahlreich versammelte Publicum beeiferte sich in jeder Weise, unserm grossen Gaste seinen Dank und seine Bewunderung auszusprechen. Blumengewinde in reicher Menge flogen aus den Prosceniumslogen auf die Bühne, von vielfachem, anhaltendem Hervorruf begleitet. Möge sie bald zu uns zurückkehren. Eine so grosse Künstlerin übt einen unberechenbaren Einfluss auf die künstlerische Gestaltung eines ganzen Theaterpersonals aus, nicht minder vermag sie den Sinn des Publicums für das Grosse und Schöne zu entzünden und zu bilden. Und es giebt der grossen Künstler und Künstlerinnen nicht viele. Schwerlich aber dürften wir jemals das Glück haben, eine Künstlerin solchen Ranges bei uns zu sehen, die mit uneigennützigster und liebenswürdigster Bereitwilligkeit ihr reiches Talent zur Unterstützung anderer Künstler und zum Frommen der Armen und Hülfsbedürftigen jederzeit anbietet. Das ist aber der wahre, grosse Künstlerwerth, eine kosmopolitische Natur!

Dr. L.

Robert der Teufel; Mlle. Kathinka Evers Alice, Herr R. Kraus zum ersten Mal hier den Robert.

Nach Viardot-Garcia's Alice mit derselben Rolle in Berlin (und sobald) aufzutreten, das dürfte ohne Gefahr vielleicht nur Jenny Lind wagen; für Frl. Evers war es beinahe ein tollkühner Versuch. Frl. Evers gehört nicht zu jenen Sängerinnen, die, was ihnen an Stimmmaterial abgeht oder durch die Zeit verloren ging, zu ersetzen wissen durch feinste Gesangesvirtuosität und Seele des musikalischen wie scenischen Vortrags. Eine grosse Künstlerin unterscheidet sich von einer sehr guten dadurch, dass sie weit weniger mit der Stimme, als mit dem Geiste und dem Herzen singt.

Frl. Evers Stimme, einst schön gewesen, ist es leider nun nicht mehr. Dieser Mangel an Material scheint alle anderen Seelenthätigkeiten der wackeren Sängerin zu deprimiren, so dass ihre Leistungen etwas Gezwungenes, Nachgemachtes, Beängstigendes haben; obwohl der Kenner trotzdem gewahren muss, dass diese Leistungen die Früchte eines sehr anerkennenswerthen Fleisses und redlichen Strebens sind. Von einem Engagement des Frl. Evers bei unserer Hofbühne soll übrigens nicht die Rede sein; auch dürfte sich die Sängerin als Primadonna für eine Bühne ersten Ranges kaum selbst zu engagiren wagen.

Herr Kraus sang hier zum ersten Mal den Robert; ob er ihn sonst schon gesungen, wissen wir nicht, vermuthen aber, sehr selten, da er uns als Darsteller noch nach festen Linien und einer sichern Basis zu suchen schien. Etwas graziöser, leichter, vor allem chevaleresker darf Hr. Kraus diesen Typus eines französischen Ritters wohl fassen, auch im Gesange selbst, den er übrigens, wie immer, mit musikalischer Sicherheit, höchst beifällig ausführte. Ueber die sonst Mitwirkenden für diesmal nichts, dafür etwas, der Opernhausbesuchenden leibliches Wohl Betreffendes. Welch ein hoher Grad der Hitze schon jetzt im Frühling bei hohen Preisen? Man sagt, der löbl. Direction des Königl. Theaters sei vor längerer Zeit durch einen fremden Techniker ein Kühlungsapparat für das Opernhaus in Vorschlag gebracht; der Erfinder habe 5 oder 6000 Thaler verlangt, das sei zu theuer befunden worden. — Wir glauben nicht, dass Herr von Küstner einen Vorschlag refüsirt, der sicher die, durch das Gas bewirkte Hitze im Opernhaus beseitigen könnte; denn möchte der Apparat auch 10,000 Thaler kosten, man würde in's Opernhaus schon der Kühle wegen gehen und die Auslagekosten würden sich in einem Sommermonate reproduciren. Man sollte einen Preis für einen solchen Apparat ausschreiben. *H. T.*

Concerte.

Geistliche Musik in der Nicolaikirche. Am 5. Mai fand in der Nicolaikirche zum Vortheile der Wadzeck-Anstalt eine Aufführung geistlicher Tonwerke statt, bei welcher nicht nur hiesige geschätzte Künstler und Künstlerinnen, als: die Damen Busse, Caspari, Bochkoltz, die Herren Krause, Haupt, Grell und Mitglieder der Singacademie unter Rungenhagens Leitung, sondern auch die gefeierte Viardot betheiligt waren, so dass das Unternehmen nicht nur seinen mildthätigen Zweck auf erfreuliche Weise erreichte, wie die gefüllte Kirche bewies, sondern auch in künstlerischer Beziehung mannigfaches Interesse gewährte. Die Totalwirkung schien uns indessen durch die Zusammenstellung des Programms insofern beeinträchtigt, als man ausschliesslich Musikstücke sanften und elegischen Charakters gewählt hatte. Die Aufführung gewann dadurch, so wie durch die fortwährende Anwendung der Orgel, ein etwas einfarbiges Colorit, das sich z. B. durch Einschaltung einiger lebendiger und kräftiger Chöre a capella leicht reicher hätte gestalten können. Die einzelnen Nummern boten dagegen, abgesehen vom Totaleindruck, einerseits durch ihren gediegenen und ansprechenden Inhalt, andererseits durch die ihnen zu Theil gewordene meist gelungene Ausführung reichlichen Genuss.

Ein Orgelvortrag des Herrn Haupt eröffnete das Concert. Er bestand in einer Fantasie von S. Bach (in *G-moll*), die der wackere Spieler mit anerkannter Meisterschaft auf der von Buchholtz erbauten, schönen Orgel ausführte. Dieser Fantasie folgte die Aufführung mehrerer Musikstücke aus Händel's „Messias." Mitglieder der Singacademie sangen die Chöre. Frl. Bochkoltz trug die Soli vor. Herr Grell begleitete auf der Orgel. Die genannte Sängerin füllte den Raum der Kirche durch ihre Stimme sehr wohl aus und löste ihre Aufgaben überhaupt dankenswerth. Möchte sie sich nur des beständigen Tremolirens enthalten, eine Manier, durch welche ihre übrigen schätzenswerthen Eigenschaften fast verdunkelt werden. Ungekünstelt und einfach im Ausdruck, dennoch mit tiefer Empfindung führte Mad. Viardot-Garcia hierauf eine Arie aus dem Stabat mater von Haydn aus, in dem musterhaften, vollendeten Vortrag dieses geistlichen Tonwerkes eine neue Probe ihres allseitigen Gesangtalentes ablegend. Die Motette „Tu es Petrus" von Palestrina kam zunächst zur Ausführung. Ein Gebet aus „David" von Naumann, eine an-

sprechende Hymne von Westmorland, (im Tempo zu langsam genommen), folgten. Stücke aus „Josua" von Händel, (ebenfalls im Tempo verfehlt), das „Vater Unser" von Pesca, eine Arie mit Chor von C. Braun, ein Psalm von Spohr und schliesslich eine von Herrn Haupt gespielte Orgel-Toccata von S. Bach (in *D-moll)* bildeten die übrigen Gaben der Musikaufführung, durch deren Veranstaltung sich alle Betheiligten Dank erworben haben. *J. W.*

Am 5. d. M. veranstaltete Hr. Hubert Engels, ein Schüler unsers Concertmeisters Ries, ein Concert im Hôtel de Russie. Dem Concertgeber kam es darauf an, Zeugniss von seiner Virtuosität auf der Violine abzulegen. Er wählte sich zum Vortrage das Adagio und Rondo aus dem 7ten Concert von L. Spohr und Fantasie über Thema aus „Anna Bolena" von D. Alard. Leider war in der Temperatur gegen Abend eine ungewöhnliche Veränderung vorgegangen, die nachtheilig auf das Instrument wirkte. Wir wollen hierin wenigstens den Hauptgrund suchen, weswegen das Spiel des Concertgebers ungewöhnlich unrein klang, und wie uns mitgetheilt wurde, hatte des Drath der *G*-Saite sich gelöst. Indess waren seine Griffe eben so wie die Passagen fest. Ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell von Carl Eckert eröffnete das Concert. Die Hrn. E. Franck, H. Ries und M. Ganz trugen dasselbe sehr gut vor. Namentlich zeichnete sich Hr. Franck durch kräftigen, wohlklingenden Anschlag und durch natürlichen, gesunden Fluss aus. Die trefflichen Leistungen der beiden Concertmeister sind bekannt. Was die Composition anlangt, so vermissten wir in ihr den selbstständigen und characteristischen Typus eines Instrumentalwerkes. Obgleich nach dem Vorbilde von Onslow und Reisiger regelrecht und geschickt in der Thematisirung, waren die Melodieen durchweg zu süsslich, in der Erfindung den neuern italienischen Opernmotiven sehr ähnlich und dabei nicht von eigenthümlichem Reiz. Das Scherzo, etwas zu gedehnt, erschien uns am meisten gelungen. Die beiden Damen P. and B. Zschiesche trugen das Duett aus Jessonda und Frl. P. Zschiesche zwei ansprechende Lieder von W. Herzberg, der dieselben am Pianoforte begleitete, anspruchslos vor. *—xy.*

Ein Wohlthätigkeits-Concert zum Besten der Hinterbliebenen Steinackers, eines Mannes aus dem Volke, am 6. d. M. in der Singacademie. Die Zahl der Concerte ist, so scheint es, im Steigen begriffen, mit je schnellern Schritten sich der Frühling naht. Doch kann es nun nicht mehr lange dauern. Die eintretende Wetterschwüle drückt Stimmen und Instrumente. Das Concert in Rede war an Nummern das reichhaltigste dieser Saison. Fassen wir uns kurz. Zuerst *Es-dur*-Trio von Beethoven, gespielt von den Hrn. E. Franck, den Concertmeistern H. Ries und M. Ganz. Execution im Ganzen recht lobenswerth. Die beiden Schlusssätze erschienen uns etwas zu langsam und nicht gleichmässig genug im Tempo, die Streichinstrumente ein wenig zu discret. Hymne mit Chor und Sopransolo von Mendelssohn. (Die bei Bote & Bock erschienene Composition ist neuerlich an verschiedenen Orten zu Gehör gebracht worden, wird also wohl ein beliebtes Concertstück werden, das die Execution eines Chors mit dem Sologesange in anmuthiger Weise vereint.) Mitglieder der Singacademie waren am Chor betheiligt. Frl. Vogel aus Leipzig, über die uns günstige Berichte schon von früher her zugegangen sind, besitzt eine schöne, wohlklingende Stimme, nicht minder schätzenswerthe Fähigkeiten im Ausdruck. Bildet sie sich unter der Leitung berühmter Lehrer fort, so glauben wir ihr eine glänzende Zukunft versprechen zu können. Möge sie sich von den Gesangsmanieren der heutigen Zeit fern zu halten suchen. Arie mit Chor aus Händels Josua von Hrn. Krause schätzenswerth ausgeführt. Einzelne unreine Intonationen im Chor, so auch später bei Ausführung des Finales aus Euryanthe, wo die Frl. Tuczek, Löwe und Herr Krause die Solopartieen mit Glück sangen, abgerechnet, waren die Chorleistungen anzuerkennen. Ein Gesang der Wasserfrauen, comp. von Jul. Stern, der die Begleitung der Vocalsachen am Pianoforte übernommen, war eine Composition, in welcher sich ein sehr schätzenswerthes Streben bekundet. Für den kleinen Umfang etwas zu viel Harmoniewechsel. Der Gesangsparthie fehlt melodischer Fluss; die Begleitung macht sich überwiegend geltend; in ihr liegt die eigentliche Characteristik. Die Ausführung durch die Damen Bochkoltz, Vogel und Löwe war sehr ansprechend. Frl. Vogel sang ausserdem zwei ganz hübsche Lieder von Würst mit wohlklingender Stimme. Hr. Frank spielte anziehende Salonnummern mit schönem Anschlage. Wir freuen uns, Hrn. Frank das Zeugniss eines sehr tüchtigen Clavierspielers geben zu können. Duett und Quartett aus dem *Stabat mater* von Rossini, sehr gut von den Damen Tuczek, Bochkoltz, den Hrn. Hirsch und Krause ausgeführt. Die Composition sagt uns ganz besonders zu. Hr. Ries spielte Variationen von Ferd. David sauber und geschmackvoll. Madame Viardot sang Arie mit Chor aus Semiramis. Auch unsere grosse Künstlerin wurde von der drückenden Hitze dermassen ergriffen, dass wir für sie zu fürchten anfingen. Mit einer eisernen Willenskraft beherrschte sie eine nahende Ohnmacht und führte ihren Gesang glanzvoll zu Ende. Um so grösser war der Enthusiasmus, als sie am Schluss dennoch mit den spanischen Liedern auftrat und sie mit ihrer unvergleichlichen Kunst zu allgemeiner Freude vortrug. *Dr. L.*

Das letzte Concert (hoffentlich wird es nicht das letze sein) der kleinen Geschwister Neruda am 7. Mai hatte eine grosse Zuhörerzahl in der Singacademie versammelt. Es war ein herzerfreuender Genuss. Mad. Viardot sang in diesem Concerte zum letzten Male. Die kleine Wilhelmine spielte wiederum entzückend. Schon die ersten Einsätze des Hauptthema's aus dem *1sten* Concert von de Beriot bewegten die Menge zu halblautem Ausdruck des Staunens und der Bewunderung, und so steigerte sich der Beifall, je capriciöser die Schwierigkeiten waren und je elegischer und zarter die Melodieen im Verlaufe der Leistungen dahinflossen. Die vorgetragenen Compositionen waren uns schon zum Theil bekannt. Aber von einer so lieblichen, kleinen, genialen Person hört man dergleichen immer wieder mit neuem Vergnügen. Ein Lied ohne Worte von Taubert und *La dernière Plainte d'une jeune Amante* von Ch Voss liessen uns die kleine Virtuosin besonders im zartesten Vortrag der Cantilene erscheinen. Die Aeltere, Amalie, spielte Mendelssohn's *Capriccio* in *E-moll* sicher und mit einem für ihr Alter überraschenden Ausdruck. Die Gesänge der Mad. Viardot (Rondo-Finale aus der Nachtwandlerin, die Post von Schubert, Chopins Masurka und spanische Lieder) erregten einen unglaublichen Enthusiasmus. Die über Alles liebenswürdige grosse Künstlerin übertraf in dieser ihrer letzten Leistung, wie uns schien, alles bis dahin Dagewesene. Es ist schön, dass sie auf eine solche Weise ihren Aufenthalt bei uns beschliesst. Die kleinen Künstlerinnen beginnen ihre Laufbahn. Sie hat den höchsten Gipfel der Kunst bereits erreicht, und es war erquicklich, den Beginn und das Ende der Kunst hier in den künstlerischen Persönlichkeiten verwirklicht zu sehen. So Schönes und Ungewöhnliches uns die Kleinen darbringen, liegt der Kindlichkeit doch noch eine herrliche Zukunft offen, wo das geborene Genie zum Bewusstsein gelangt.

Welche Bedeutung die beiden jungen Künstlerinnen, wenigstens jedenfalls die Violinspielerin, schon jetzt einnehmen, geht daraus hervor, dass die Direction der Königstädtischen Bühne dieselben zu mehreren Concerten engagirt hat. Wir hörten das erste den 10. d. M.; das Haus war sehr zahlreich besetzt, und gewiss fanden sich unter den Zuhörern viele, welche die Kinder noch nicht spielen gehört hatten. Der Beifall war ein ganz ungewöhn-

licher. Man warf Blumen und liess es an vielfachem Hervorruf nicht fehlen. Die ausserordentliche Theilnahme ist um so mehr zu verwundern, da die warme Jahreszeit zum Theater- und Concertbesuch wenig reizt. *d. R.*

Correspondenz.

Dresden, Ende April.

(Fortsetzung)

Ich wende mich zur aphoristischen Betrachtung unserer Oper.

Die oft überaus trefflichen, wahrhaft klassischen Leistungen unserer Kapelle darf ich als allgemein bekannt und anerkannt füglich übergehen. Erscheinen dieselben nichts destoweniger bisweilen ermattet, fehlt ihnen hier und da der frische Glanz und Schimmer, so wolle man billig erwägen, dass keine Kapelle im Ganzen so vielfachen und anstrengenden Dienst zu versehen hat, als eben die unsrige, dass das vielfach wiederkehrende Einerlei der Aufführungen (so bei der Kirchenmusik wie in den Zwischenacten des Schauspiels und bei der nicht selten bis zum Ueberdrusse getriebenen Wiederholung in den Opern und — Possen) wohl momentane Erschlaffung herbeiführen mag, und dass der leidige Musikunterricht, oder das interessante Notenschreiben, worauf bei alle dem die meisten Kapellmitglieder bei ihrer grossentheils sehr geringen Besoldung angewiesen sind, auch keineswegs geeignet ist, zu erfrischen, zu ermuntern, zu beleben. In dieser Rücksicht wäre für die Kapelle bei gutem Willen und Energie Seitens der Direction noch Vieles zu thun, noch manche im Stillen geweinte Thräne zu trocknen, mancher Moment des Unmuths, der Sorge zu bannen, und dadurch ein nachhaltigeres, künstlerisches Feuer zu entzünden, das wohl in reichem Maasse vorhanden ist, aber eben durch jene äussern Widerwärtigkeiten nicht selten unterdrückt wird. Hat doch — um Zahlen reden zu lassen — die Kapelle jährlich nahe an dreihundertmal Kirchendienst, im Durchschnitte jetzt alle vierzehn Tage 5 Opern (bisweilen in einer Woche drei, ja vier — z. B. vom 3ten bis 10ten Januar d. J.; so vom 2ten bis 13ten Februar sechs Opern, darunter Armide, Tannhäuser, Schiffbruch der Meduse, Euryanthe), an allen Schauspielabenden — und bekanntlich wird hier täglich gespielt, den Sommer hindurch an den Sonntagen gemeinhin sogar doppelt: auf der Bühne in der Stadt, und am Linckeschen Bade — die Zwischenmusik, zu der allerdings natürlich nicht die Gesammtheit der Kapelle verwendet wird; die aufgeführten Possen und Vaudeville's, die mannichfachen Quartett- und Orchesterproben bei Gelegenheit des Studiums neuer oder neu wieder in Scene zu setzender Stücke oder bei Gastspielen, deren hier nicht wenige (und oft so ganz bedeutungslose) statt finden, endlich die Hofconcerte und so manches Andere gar nicht gerechnet: Wäre es da wohl zu verwundern, wenn der künstlerische Sinn gänzlich ertödtet würde, wenn Alles in den leidigen Schlendrian versänke, zumal wo, wie hier in nicht seltenen Fällen, bei der Rückkehr in den häuslichen Kreis die bange Sorge den Künstler empfängt, die bange Sorge um das Nothwendigste? Möge auch unserer Kapelle — sie verdient es — die Berücksichtigung bald zu Theil werden, die man endlich dem Theaterchore hat angedeihen lassen, das bis dahin allerdings verhältnissmässig noch übler substituirt war. Jetzt erst, da man die Gagen für die erste Klasse desselben angemessen erhöht hat, wird es möglich werden, tüchtige Kräfte für dasselbe zu gewinnen und dauernd zu fesseln, wie sie für die neuern Opern und selbst für die hier öfter vorkommenden Concertaufführungen im Theater unabweisliches Bedürfniss sind. Unser Chor hat in neuester Zeit sich etwas gebessert, wenn es auch vorzugsweise dem Tenor noch an hohen klangvollen Stimmen mangelt, und es steht zu erwarten, dass die Leistungen desselben sich in immer zufriedenstellenderer und würdigerer Weise gestalten werden, zumal wenn der jetzige Chordirector — was dringend nothwendig — von der Leitung der Opernregie entbunden wird, um seine Zeit und Kraft ausschliesslich der tüchtigen Ausbildung des Chores widmen zu können.

Der Personalbestand unserer Oper ist der Zahl nach gross genug, und dennoch fehlt es hier und da, sobald es sich um Aufstellung eines tüchtigen Repertoirs handelt. Es ist ein Uebelstand bei den deutschen Bühnen (es ist jetzt nur von der Oper die Rede), dass man sich gewöhnt hat, von ihnen hergebrachter massen eine vollständige Berücksichtigung und genügende Vertretung aller Gattungen zu fordern. Die grosse Heldenoper, die lyrische, die romantische, die feine Conversationsoper, die komische und das Singspiel (ich bitte, diese Aufstellung nicht für eine schulgerechte Eintheilung zu nehmen) — deutsche, italienische, französische Oper: Alles soll bei uns auf einer und derselben Bühne, häufig von denselben Darstellern, die man denn auch zum Ueberfluss noch in der Posse zu verwenden beliebt, executirt werden. Ist's da zu verwundern, dass die Vorstellungen nicht selten wirkliche Executionen werden? —

Darin aber scheint mir allerdings eine, und nicht der geringfügigste der Gründe zu liegen, weshalb unsre deutsche Bühnen jetzt fast durchgängig in ihren verschiedenen Opernvorstellungen den gerechterweise an sie zu stellenden höhern Anforderungen nicht entsprechen. Bei uns kommt nun noch hinzu, dass wir uns gar gewaltig mit längst verbrauchten Kräften quälen, oder etwa vorhandene frische und tüchtige entweder sehr spärlich und stiefväterlich, oder geradehin unangemessen verwendet sehen müssen, dass nirgend in der Leitung der Oper ein geistiges Princip, eine leitende Idee sich bemerken lässt, und wenn man etwa von Gutzkow's Anstellung als Dramaturg beim hiesigen Hoftheater in dieser Rücksicht etwas erwartet hat, so ist auch das bedauerlicherweise bisher wenigstens (nicht einmal auf dem Gebiete des recitirenden Drama's, viel weniger auf dem der Oper) in Erfüllung gegangen. Wenigstens muss eine sehr scharfe Lupe dazu gehören, um ein derartiges Moment seiner Wirksamkeit, wie es wohl in gewissen Blättern geschieht, zu bemerken: ich bediene mich keiner Augengläser.

Allerdings haben wir die Schröder-Devrient, und sie leistet sogar im Gesange bisweilen noch sehr Anerkennenswerthes — wir haben Tichatschek, den gern so genannten ersten deutschen Heldentenor — haben in Frl. Thiele eine sehr verwendbare Sängerin für jugendliche Partien — einen recht ansprechenden Bariton in Hrn. Mitterwurzel, dessen Stimme indess merkwürdigerweise jetzt schon an Frische und schönem Klanggepräge verloren hat, und dessen Spiel durch zu vieles Denken ruinirt wird (der scheinbare Widerspruch wird später gelöset werden) — haben endlich Herrn Dettmer als tüchtigen tiefen Bass, dem nur das Forciren oft Schaden thut. Aber bei alle dem mangelt uns eine eigentliche Primadonna, eine gewandte Coloratursängerin für erste Partien (es scheint zwar, als sollte Frl. Wagner diese beiden Fächer ausfüllen, und man geht methodisch darauf aus, ihren wahrhaft schönen Mezzosopran durch Verwendung in hohen Partien vorzeitig zu ruiniren), eine erste Soubrette, ein erster Spieltenor, ein Bassbuffo — ich will nur das hauptsächlichste aufzählen! Allerdings scheint die Direction zur Erkenntniss dieser Uebelstände gekommen zu sein, und es erwartet uns dem Vernehmen nach eine Sündfluth von Gastspielen. Ob die aber zum Ziele führen, d. h. ob tüchtige Kräfte dabei sich herausstellen werden, ist die eine Frage (bisher, seit mehreren Jahren haben wir damit kein sonderliches Glück gehabt) — die andere dagegen: ob, wenn das wirklich der Fall, es auch zum Engagement kommen wird? Es giebt da der Hindernisse, der Einflüsse — he-

rechtigter und unberechtigter — so viele! „Es ruhen in der Zeiten Schoosse die heitern und die dunkeln Loose" — hoffen wir auf Gewinn in diesem Lotto. — Einer weitern Auseinandersetzung wird es indess für den einigermassen Kundigen wohl nicht bedürfen, woher es komme, dass wir jetzt so häufig äusserst mangelhafte Opernvorstellungen erleben, zumal wenn man berücksichtigt, dass abgesehen von jenen Personalmängeln auch noch die Rollenvertheilung selbst bisweilen ganz entschiedene Missgriffe wahrnehmen lässt. *Dr. J. S.*

St. Petersburg, den 20. März 1847.

Den 10. März im adl. Vereins-Saale 2tes Concert des Hrn. Berlioz. Es kamen darin ausser der gewünschten Wiederholung des ungar. Marsches und zweiten Theiles aus Faust die 4 ersten Sätze aus der phantastischen Symphonie und das Scherzo aus Romeo und Juliette (Königin Mab) vor. Die Herren L. Maurer (Chef sämmtlicher hies. Kais. Theater-Orchester) und H. Romberg (Dirigent der ital. Oper) hatten nicht verschmäht, in dem Scherzo die Partien der antiken Zimbeln und Becken zu übernehmen; was wird nicht Berlioz zu loben und im *Journal des Débats* zu berichten haben! — Zu der phant. Symphonie erklärt ein Programm die Seelenzustände und Naturscenen, welche der Componist schildern wollte. Berlioz beabsichtigt auf diese Weise eine Art Scenerie, die das Verständniss mit seiner Composition erleichtern soll. Die von Haydn und Beethoven versuchte Tonmalerei rechtfertigt gewissermassen auch sein Beginnen. Aber in einer reinen Instrumentalmusik muss meiner Ueberzeugung nach die Triebkraft in den musikalischen Motiven enthalten sein. Die Entwickelung derselben zu einem Kunstwerke — das soll eine Symphonie sein — hängt von der Inspiration ab, die dem Schaffenden die aufgenommenen Grundzüge verklärt; dann aber können weder das Maass des Gefühls noch die zu erreichende Höhe der Begeisterung vorher bestimmt werden. Der Vorzug der Instrumentalmusik besteht ja eben darin, dass sie das Gemüth in eine Welt von Ahnungen einzuführen vermag, in welcher das bestimmt Menschliche sich verliert. Instrumentalmusik, auf nackte Klangerscheinungen reducirt, die als Reflector eines schon durch Worte bezeichneten Zustandes oder gar einer Sache dienen sollen, kann, weil ohne eigene innere Lebensnothwendigkeit, höchstens einen Nervenreiz bewirken helfen. Die geistreichsten Klangeffectspeculationen ersetzen nicht den Mangel frischer Melodienfülle, die denn doch der Urquell alles musikalischen Lebens ist und bleiben wird. In dieser phant. Symphonie sind die wenigen rein melodischen Phrasen unter rhythmische und harmonische Häckeleien verschleppt; die Phantasie überrankt üppig die Melodieblüthen, hat sie oft ganz zerdrückt. — Jedes neue Leben in der Kunst hat mit dem Schlendrian und den Vorurtheilen der Gegenwart zu ringen; Berlioz besteht diesen Kampf ritterlich seit zwanzig Jahren; möglich, dass dadurch manchmal das Gleichgewicht in seiner eigenen Bewegung gestört worden ist. Wenn so ein bedeutender Mensch, so ein edler poetischer Character, wie es Berlioz ist, wenn der gezwungen ist, seine Zeit und Kräfte mit Erwerbsreisen zu zerstückeln, so ist das beklagenswerth. Und wie viel Scheinheiligkeit ist im Besitz der einträglichsten Sinekuren, weil sie devot das Knie vor den Todten beugt! — Das Orchester leistete wieder Vortreffliches unter Berlioz Leistung.

Den 11ten. Mlle. B. Christiani gab ihr 2tes Concert im grossen Theater, aber noch mit geringerem Erfolge (in Bezug auf Einnahme) als das erste Mal. Dagegen war ein Concert, welches an demselben Abende im Saale der Universität von dem Clavierspieler Hrn. Promberger gegeben wurde, sehr zahlreich besucht. Hr. Pr. ist einer unserer besten — wenn auch nicht anerkanntesten — Künstler im Pfortepianospiel. Er trug ein Trio über russische Melodien mit den Hrn. Wagner (Clarinette) und Gross (Violoncell) von Ch. Vollweiler, und die grosse Sonate in *A* von Beethoven für Fortepiano und Violine mit Ernst vor. Seine Tüchtigkeit als Lehrer bewährte eine Schülerin von ihm, Frl. Bertha Müller — die Tochter des hies. Belgischen Consuls Hrn. Georg Müller, einer der wenigen kunstliebenden Herren aus dem Kaufmannsstande, die den Künstler nicht blos mit Rath unterstützen — in dem Concertstücke von Weber. Das Spiel der jungen Dame zeichnet sich durch lebendigen, frischen Vortrag aus und lässt hoffen, sie werde dereinst eine bedeutende Stufe in der Virtuosität erreichen.

Den 12ten. Concert des Herrn Blaes und Madame Blaes-Meerti. Spärlich besucht.

Den 14ten. Im gr. Theater: Grosses Concert zum Besten der Invaliden. Glänzende Versammlung. Berlioz dirigirte seinen für Militairmusik arrangirten Triumphmarsch.

(Schluss folgt.)

Das Daktylion von Heinrich Herz.

Obgleich ich mit dem geistvollen Herrn Dr. Adolf Marx in der Ansicht übereinstimme, dass eine einseitige technische Ausbildung nicht zur Erreichung des Kunstzweckes führt, so habe ich dennoch auf dem Wege vieljähriger Erfahrung die Ueberzeugung gewonnen, dass der Schüler, um zu einem verhältnissmässig hohen musikalischen Standpunkte zu gelangen, durchaus auch in den Besitz technischer Vollkommenheit kommen muss.

Wie verwickeltere Combinationen — in der Etüden-Form in immer gewürzreicherer Mischung von der Tagesliteratur dargeboten — unserm Tiefsinn zu schmeicheln wissen, beweisen uns die vollendeten Techniker an zahlreichen Concert-Abenden.

Das begierige Ringen unserer Jugend nach Virtuosität müssen wir freudig als einen reinen Trieb (wenn auch nicht das deutliche Bewusstsein vorherrscht) nach höherer Bildung und Veredlung des Geistes anerkennen, und grade diese Hast nach technischem Siege kann einem einsichtsvollen Lehrer nur wünschenswerth sein, da ihm dadurch eine bequeme Brücke, in das geistige Ich des Schülers auf erweckende und belebende Weise einzugehen, gelegt ist. Sind Schüler technisch faul, so mangelt ihnen auch in den meisten Fällen die Empfänglichkeit für den musikalischen Gedanken, den die Form umhüllt.

Um die Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten der Jugend zu erleichtern, widmete Heinrich Herz der Auffindung eines Hülfsmittels nicht ohne Erfolg seine Aufmerksamkeit.

Das Daktylion hat sich bei den Versuchen, die ich an Schülern verschiedenen Alters und ungleicher Fähigkeiten damit machte, als eine sinnreiche, dem Zwecke entsprechende Erfindung bewährt, und im Interesse meiner Herren Collegen und der kunsttreibenden Jugend mache ich darauf aufmerksam.

Die sehr zweckmässigen Kalkbrennerschen Handleiter mache ich deshalb nicht werthlos, wenn ich sage, dass das Daktylion nicht allein ihren Zweck (in Betreff der Haltung der Arme über der Tastatur) vollkommen erreicht, sondern einen noch weit wesentlicheren Vortheil bewirkt, nämlich: „die Selbstständigkeit der Finger in einer leicht beweglichen Weise."

Die sämmtlichen Finger werden in Ringe gelegt, welche an Drähten hängen, die von elastischen Stahlfedern gehalten werden. Sobald der Finger willig nachgiebt, wird er, nachdem er beim Anschlage einer Taste die Stahlfeder hinuntergezogen hat, von derselben wieder in die Höhe geschnellt. Die Federn sind also wie Hebel zu betrachten, welche die Kraft, die einer Gelenkigkeit erforderlich ist, ersetzen. Der Finger, welcher ohnmächtig ist, sich selbstständig ohne Begleitung seiner benachbarten Finger in schneller Aufeinanderfolge in die Höhe zu richten, gewinnt nach und nach die erforderliche Kraft, auch ohne die Feder die ihm angewöhnten Bewegungen zu machen. Alle Finger

werden fest auf fünf nebeneinander liegende weisse Tasten gelegt, nur der zum Anschlag augenblicklich erforderliche Finger darf in die Höhe gehen, bleibt jedoch sofort fest auf seiner Taste liegen, sobald ein anderer Finger zum Anschlage bestimmt ist.

Bei der Anwendung sind hauptsächlich die auf Messingleisten gravirten Höhengrade zu berücksichtigen, zu welchem Zwecke die brauchbare Höhenlinie mit messingenen Schrauben festgehalten wird. Bei fortschreitendem Gebrauche darf nur allmälich gradweise in die Höhe geschraubt werden; klagt der Schüler über einen Schmerz verursachende Anstrengung, so ist sofort ein niedrigerer Grad zu nehmen, da keine Ueberspannung der Handmuskeln eintreten darf. Herr Herz hat 1000 Uebungen dazu geschrieben, und sein Daktylion ist auf alle mögliche Figuren berechnet. Ich empfehle also das gymnastische Instrument nicht blos darum, weil die Pariser Akademie selbiges geprüft und anempfohlen hat, sondern nach eigner Anwendung ohne Bedenken.

Der Vorschrift des Hrn. Herz habe ich nichts weiter hinzuzufügen, als was ich in Betreff sorgfältiger Beobachtung der Höhengrade gesagt habe.

Berlin, 1847. *E. A. Wiener.*

Feuilleton.

Berlin. Graf Matthieu Wielhorski, ein wahrhaft grosssinniger Mäcen unserer Kunst, ist aus St. Petersburg hier eingetroffen; man sagt, um Dispositionen zu einem grossartigen Musikfeste in St. Petersburg zu treffen, bei welchem Meyerbeer und Mendelssohn dirigiren, die ausgezeichnetsten Sänger und Instrumentalisten Europa's aber mitwirken sollen. Graf Wielhorski selbst, ein vortrefflicher Violoncellist, ist vielleicht der einzige einflussreiche Cavalier in St. Petersburg, der sich auch solcher Künstler annimmt, die nicht mit einer modernen Allerwelts-Renommée, sondern mit einem bescheidenen deutschen Rufe nach Russland kommen. Es ist bekannt, was Graf W. für künstlerische Landsleute gediegenen Genre's, z. B. die Gebr. Müller, Molique, Clara Wieck, Rob. Schumann u. A. m. höchst dankenswerth gethan. Weniger bekannte deutsche Musiker von tüchtiger Befähigung, die sich nach der nordischen Metropolis verflogen, um ihr Lebensglück zu begründen, aber nicht selten bitter getäuscht sich nach der Heimath sehnten, ohne die Mittel zu haben, zu ihr zurückzukehren, wurden durch diesen edlen Kunstfreund geräuschlos, aber durchgreifend unterstützt. Des Grafen Wielhorski gastliches Haus (im schönsten und umfassendsten Sinne des Wortes) steht allen Künstlern offen, und der edle, talent- und geistreiche Mäcen ist allen ein theilnehmender Freund und Gönner, in acuten Fällen energischer Helfer aus der Noth. Von besonderer Bedeutung ist des Grafen Vermittelung künstlerischer Interessen bei Hofe; auch Vieuxtemps ehrenvolles Engagement ist, wie man sagt, dem Grafen Wielhorski zu danken.

— An dem Concerte des Hrn. Monari (5. Mai) war nur die Leistung des Hrn. Ronzi der Rede werth. Dieser besitzt die Kunst, mit einer sehr kleinen Tenorstimme als wahrhafter Gesangskünstler zu sein. Hr. Ronzi erhielt zwar nach jedem seiner Vorträge beifällige Zustimmungen, wurde aber gegenüber dem Hrn. Monari und der Mlle. Maberlini keineswegs gebührend ausgezeichnet. Hr. Monari ist ein Anfänger mit sehr hübscher Baritonstimme; möge er ernstlich an's Studium denken; leider ist Musik das letzte, was die meisten Sänger zu studiren pflegen, nicht blos in Italien.

— Bescheidene Anfrage. Sollte es vielleicht ein Zufall sein, dass Hr. Julius Stern ein Eichendorff'sches lyrisches Gedicht, das den Titel „Lockung" führt, für drei weibliche Stimmen componirt und „Gesang der Wasserfrauen" betitelt? — Es ist nämlich bekannt, dass Hr. Truhn dieses Gedicht: „Lockung" bereits vor sechs Jahren für vier weibliche Stimmen unter dem Titel: „Gesang der Nixen" (Op. 44) bei F. Whistling in Leipzig herausgegeben hat!

Paris. Vieuxtemps hat auch in seinem letzten Concert den glänzendsten Erfolg, sowohl als Componist, wie als unübertreffbarer Techniker und Executant seiner schwierigen Werke errungen. Er ist der grossartigste und vollendeteste Geiger unserer Zeit, ein wahrer Professor seines Instrumentes. Als Poet wird er indess von Ernst übertroffen.

— Hr. Adam (Postillon de Lonjumeau) hat das Offizierkreuz und Félicien David den Orden der Ehrenlegion erhalten. (Bei uns zu Lande geht das nicht so schnell, wie dort mit Mr. David; aber freilich erhalten zuweilen Leute Ordensbändchen, die alles andere besser verstehen, als das Componiren.)

London. Jenny Lind ist am 4. Mai zum ersten Mal im Her Majesty Theatre als Alice in Meyerbeer's Robert aufgetreten. Die Oper wird italienisch gegeben. Besetzung: Robert, Sgr. Fraschini, — Raimbaut, Sgr. Gardoni, — Isabella, Sgra. Castellan, — Bertram, Hr. Staudigl. (Das ist seitens der Stimmkräfte eine Montirung, die für das sittlich-zarte Organ der schwedischen Nachtigall fürchten lässt.)

Petersburg. Ernst ist jetzt der Löwe des Tages, sowohl wegen seiner poesievollen Virtuosität als Solist, wie als tiefsinniger, unvergleichlicher Quartettspieler. Auch seine unbegrenzte liebenswürdige Gefälligkeit, in allen möglichen und ohne ihn oft unmöglichen Concerten mitzuwirken, wird allgemein anerkannt und gepriesen. Die unbeugsamsten Anhänger Vieuxtemps haben mit den Ernestienern fraternisirt, und zum vollständigsten Jubel fehlt hier nichts, als dass Ernst und Vieuxtemps in einem Concert wo möglich ein *Duo concertante* spielten.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Adam, J. A., Sylvesternachts-Träume. Walzer. Op. 33.
*Bériot, C. de, Valses p. Viol. et Pfte. Op. 58.
Beyer, F., les Nouveautés. Morceaux agréables sur des motifs favoris. Op. 91. No. 4—6.
Chotek, F. X., 15tes Rondinetto für das Pfte. zu 4 Händen über beliebte Motive aus der Oper: die Zigeunerin, von M. W. Balfe. Op. 80.
Cazent, P., Ballet-Polka.
Diabelli, A., Concordance. Periodisches Werk f. Pfte.- u. Viol.-concertant. Heft 61.
— Euterpe, eine Reihe moderner und vorzüglich beliebter Tonstücke zur Erheiterung in Stunden der Musse. No. 485—488.
— Productionen im häuslichen Freundschafts-Zirkel, für d. Flöte mit Begl. des Pfte. No. 72.
— Wiener Lieblingsstücke der neueren Zeit f. d. Pfte. allein oder zu 4 Händen. No. 51.

Dont, J., Musikalische Unterhaltungen f. Viol. u. Pfte. Neueste Sammlung von Potpourris aus den beliebtesten Opern. Heft 7.
*__Dreyschock__, A., Rhapsodie No. 1. Op. 37.
*— Rapsodie No. 2. Op. 38.
*— — No. 3. Op. 39.
Ehlert, L., Capriccio. Op. 3.
*__Flügel__, G., Tagfalter. Op. 17.
*__Fuchs__, F. C., Guttenberg, romantische Oper in 4 Acten. Ouv.
— Guttenberg, Potpourri No. 59.
Goria, A., Grande Etude dramatique. Op. 25.
— Belisario. Fantaisie de Concert. Op. 27.
*__Halm__, A., Grosse Sonate f. Pfte. u. Vcll. od. Viola. Op. 52.
*— Grosses Trio concertant f. Pfte., Viol. u. Vcll. Op. 58.
*— Grandes Etudes pathétiques. Op. 61.
*— Grandes Etudes heroïques. Op. 62.
Haydn, J., 12 Sinfonien für das Pfte. zu 4 Händen eingerichtet von C. Czerny. No. 7—12.
Henselt, A., Concerto p. l. Pfte. avec accomp. de gr. Orch. ou de Quintuor ou d'un 2 Pfte. Op. 16.
Herz, H., la Parisienne. Marche nationale. Op. 58 p. Pfte. à 4 mains.
Heyner, G., Mosella-Walzer. Op. 6.
— Fortuna-Strahlen. Walzer. Op. 8.
— Geburtstags-Palmen. Galopp. Op. 9.
— Rheinlieder ohne Worte. Walzer.
Horzalka, J. E., Etuden für geübte Clavierspieler in allen *Dur*- und *Moll*-Tonarten. Op. 39. Heft 1. 2.
Kleinigkeiten für das Pfte. Drittes Hundert. No. 67—72.
Kübner, W., Helvetia. Erinnerungs-Walzer an die Schweiz. Op. 88.
Lewinsky, J., die ersten Lectionen am Pfte. Eine Folge von fortschreitenden eine aus der anderen sich entwickelnden Uebungen. Heft 1.
Marcailhou, G., Indiana. Grande Valse.
Mayer, C., Souvenir de Vienne. Seconde grande Valse brillante. Op. 98.
Méhul, Potp. No. 64 sur les motivs favoris de l'Opéra: Joseph und seine Brüder p. H. Cramer.
Meyerbeer, Potp. p. l. Pfte. à 4 mains sur les motifs favoris de l'Opéra: les Huguenots p. H. Cramer.
*__Moscheles__, J., Souvenir de Jenny Lind. Fantaisie brill. sur des Airs Suedois chantés par cette célèbre Cantatrice. Op. 114.
Nowakowski, J., l'ange déchu d'A. Vogel variée. Op. 24.
Reuling, G., Grand Trio en Si mineur p. Pfte., Viol. et Vclle. Op. 82.
Rosellen, H., Gibby la Cornemusse. Fantaisie brill. Op. 93.
Rosenhain, J., Sonate p. Pfte. et Vclle. ou Viol. Op. 38.
Saroni, H. S., Nocturne p. Vclle. et Pfte.
Schulhoff, J., 2 Pensées fugitives. Op. 16.
Schuy, J., Jagd-Galopp.
*__Sidney-Pratten__, R., l'Espérance. Fantaisie p. la Flûte avec accomp. de Pfte. sur un motif de l'Opéra: l'Eclair de Halevy.
*— Fantaisie brill. p. l. Flûte avec accomp. de Pfte. sur la Cavatine de Pacini: Il soave e bel contento.
Skiwa, J., Impression de l'Italie. Impromptu lyrique. Op. 18.
*__Thalberg__, S., Berceuse.
Waldmüller, F., Lind-Polka.
— Fantaisie de Salon sur des Motifs de l'Opéra: l'Ame en peine (der Förster) de Flotow. Op. 30.
Wanczura, J., Faschings-Launen. Walzer u. Polka im leichten Style mit Berücksichtigung kleiner Hände. Op. 40.
Wanczura, J., Introd., Var. u. Rond. üb. beliebte Motive aus d. Oper: d. Belagerung v. Rochelle v. Balfe im leichten Style. Op. 41.
Weber, C. M. de, Concertino arr. p. l. Pfte. à 4 mains. Op. 45.
Wolff, E., 2 Polonaises caractéristiques. Op. 132.
— Caprice poétique. Op. 134.

---

*__Fischer__, M. G., 24 Orgelstücke versch. Characters zum Studium u. zum gottesdienstlichen Gebrauche. 4te verbesserte Ausgabe, durchgesehen und herausgegeben von G. W. Körner. Op. 4. Heft 1.
— 6 Orgel-Fugen zur Beförderung des wahren Orgelspiels. Op. 17.
*__Körner__, G. W., der Orgel-Virtuos. Auswahl von Tonstücken aller Art für die Orgel von den vornehmsten Orgel-Componisten älterer und neuerer Zeit zum Studium und zum Gebrauche bei Orgel-Concerten. No. 106.
Wedemann, W., der Lehrmeister im Orgelspiel. 112 kurze u. leichte Uebungsstücke in den bekanntesten *Dur*- und *Moll*-Tonarten u. 76 leichte Choralvorspiele für die Orgel.

B. Gesangmusik.

Baumann, A., 3tes Heft Gebirgs-Bleamln. 6 Lieder in österreichischer Mundart f. 1 od. 2 Singstimmen. Op. 10.
— der Fischerin Wiegenlied f. 1 od. 2 Singstimmen. Op. 11.
Diabelli, A., Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Pfte. No. 485—487.
Fischer, C. L., Husarenlied. Gedicht von Hoffmann v. Fallersleben. Op. 1.
Fuchs, F. C., der Vöglein Laubhüttenfest. Gedicht von F. Förster. Op. 41.
*— Guttenberg, romantische Oper in 4 Acten von O. Prechtler. Vollst. Clav.-Auszug vom Componisten.
— dieselbe in einzelnen Nummern.
Kummer, C., die Reliquien. Gedicht von Anna v. Füger-Rechtborn, geb. Siegerist. Op. 115.
Lachner, F., Kriegers Gebet: du bist o Herr mein Stern bei Nacht, f. 4stimm. Männer-Chor u. vollständ. Militair-Begl. oder Pfte. Op. 89.
Lachner, V., Ave Maria. Maria holdes Bild von Gottes Huld erfüllt, f. 2 Tenor- u. 2 Bass-Stimmen.
*__Proch__, H., das Schwabenmädle. Lied in schwäbischer u. österreichischer Mundart f. Alt od. Bariton. Op. 135.
*— Wunsch. Lied. Op. 136.
Sängers Lieblingslieder. Auswahl beliebter Gesangs-Compositionen von C. Löwe, C. G. Reissiger etc. No. 25—36.
Steinkühler, E., 4 Lieder f. 1 Sopr.- od. Tenor-Stimme. Op. 11. No. 1—4.
Stollewerk, Nina, 2 Gedichte von S. Kapper. Op. 5.
— Wunsch u. Gruss, Gedicht v. Wilhelmine Mylius. Matrosenlied, Gedicht von Gerhart. Op. 6.
Verdi, G., l'Esule (der Verbannte) Scena per Basso.

C. Instrumentalmusik.

Bériot, C. de, Op. 58., s. Pianofortemusik.
Diabelli, A., Productionen, s. Pianofortemusik.
Dont, J., musik. Unterhaltungen, s. Pianofortemusik.
*__Jansa__, L., 6 Duos p. Viol. et Vclle. Op. 72. No. 1—3.
*__Reuter__, E., Premier Quatuor en mi bmol p. 2 Viol., Alto et Vclle. Op. 7.
*— Deuxième Quatuor in mi mineur p. 2 Viol., Alto et Vclle. Op. 8.
Saroni, H. S., Nocturne, s. Pianofortemusik.
Sidney-Pratten, R., l'Esperance, s. Pianofortemusik.
— Fantaisie brillante, s. Pianofortemusik.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 20. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 19. Mai 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr. } Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Ueber das Recitativ in der Instrumentalmusik.

Von *Fl. Geyer.*

Beethoven hat nur an sehr wenigen Stellen Recitative in die Instrumentalmusik eingeflochten und augenblicklich sind mir nur zwei davon erinnerlich. Die eine ist die in der neunten Symphonie, wo vor dem Beginn der Ode an die Freude zuerst in den Bässen recitativische Wendungen auftreten. Nachher folgt auf dieselben Wendungen der Gesang selber und ich erkläre dies so, dass Beethoven hier eine Brücke hat bauen wollen zwischen den drei Instrumentalsätzen und dem vocalen Theile der Symphonie, die er bedurfte, um die Sätze in Zusammenhang zu bringen und einen Uebergang aus der Instrumentalmusik in die Vocalmusik zu finden. Diese Verbindung, welche, ich will nicht sagen, abgeleugnet worden ist, sondern welche sich schwer hat finden lassen, besteht lediglich in der recitativischen Form, der nur noch die Worte fehlen, um Vocalmusik zu werden, der sie aber alsbald noch untergelegt werden. Blieben die Worte aus, so wäre auch jedes Verständniss solchen Verfahrens vollständig ausgeschlossen. Denn es kann wohl Niemand in Abrede stellen, auch der noch so sehr nachdenkliche Tonkünstler, der philosophische Musiker, dass Worte nur Sinn geben. Lassen auch einige Bewegungen des Leibes, lässt auch die Pantomime Vorstellungen zu, welche wir verstehen, so sind sie uns durch Gewohnheit, Umgang und Wiederholung allmählich verständlich geworden und es fehlen ihnen nur die Worte, an deren Stelle sie getreten sind. Töne aber an sich können keinen Sinn — Wortsinn — geben, sie vermögen nur dunkle Vorstellungen, Gefühle und Ahnungen in uns zu erwecken. Daher kann nun auch derjenigen Musik, welcher die Worte fehlen, kein allgemeines Begreifen, kein Verständniss wie das einer Sprache zugemuthet werden.

Das Recitativ nun, eine declamatorische, nicht rein musikalische Form (weil ohne bestimmte Themen, worüber weiter unten) kann, um einen Sinn zu geben, des Wortes nicht entbehren. Wird es ohne Verbindung mit dem Wortsinne in die Instrumentalmusik gebracht, so ist es nur und allenfalls leidlich, wenn man dieselbe als eine Nachahmerin der Gesangsmusik gelten lassen wollte — es mag als eine Erinnerung, als eine Gewohnheit, endlich als Schlendrian gelten — sonst aber da der recitativischen — recitirenden Wendung das Wort und die bestimmte Vorstellung abgeht (wollen wir ehrlich sein) dunkel und unverständlich. Denke sich ein Jeder dabei, was er will und kann — gleich viel; im Worte: recitirend liegt ja schon, dass etwas Begreifliches, Fassliches zu Tage gefördert werden soll, dass pronuncirt, gewortlautet wird, und wenn ich auch nicht in Abrede stellen kann und will, dass die musikalische Declamatorik den Wortsinn gewaltig erhöhen kann, wenn er dazu kommt, so muss ich ableugnen, dass sie denselben an und für sich ersetzen könnte. Daher alle diejenigen Stellen in der Instrumentalmusik, in denen solche Form auftritt, nur die Unmacht der Musik, bestimmten Sinn, der Jedermann fasslich ist, wiederzugeben, zur Schau stellen können.

Vom rein musikalischen Standpunkte der Melodik genommen, denn dieser bleibt einem etwanigen Vertheidiger des instrumentalen Recitatives noch übrig, haben diese Recitative indessen auf originelle Erfindung, wie man sie von einer Melodie fordert, eben weil sie als declamatorische Wendungen, Floskeln, Phrasen so und so cadenzirt u. s. w., üblich sind, keinen Anspruch. Denn das Recitativ hat eben kein bestimmt musikalisch ausgesprochenes Thema und soll dies auch nicht haben, ohne aufzuhören, blosse Recitation zu sein. Themen führen hinüber in das Arioso und weiter in die Cavata und Aria. Im höchsten Sinne ist das Recitativ (wenn nicht mehr blosse Recitation) ein Abspringen von einem Momente der Leidenschaft zu einem andern.

eine subjective Zerrissenheit, die sich keinen Augenblick der Ruhe, der lyrischen Beschaulichkeit und Innerlichkeit übergiebt. Solche Zerrissenheit kann und soll kein melodisch abgeschlossenes Thema, keinen musikalischen Satz, keine Periodik haben. Dagegen darf sie des Wortsinnes, um verständlich zu sein, durchaus nicht entbehren. Die Instrumentalbegleitung kann ihn ungemein heben und sogar lyrische Ergüsse zwischentragen. Man denke das erste Recitativ im Don Juan!

Der Worte entbehrend, wäre nun die Instrumentalmusik gar nichts, wenn sie nicht dafür stellvertretend ihre Themen hätte. Hat sie sich allmählich im Verlaufe der Zeit von der Nothwendigkeit des Wortes frei gemacht, so ist sie von der ersten Begründung bis auf den heutigen Tag in der Thematisirung, von Em. Bach über Haydn, Mozart und Beethoven bis jetzt ungeheuer ausgebildet worden, und es konnte auch nicht anders sein. Denn die Themen sind eben die allein verständige und verständliche Seite der Instrumentalmusik, um so mehr verständlich, als sie Character haben. Ohne Themen bleiben leere Klänge übrig und dem, der sie nicht fassen kann, dem Unmusikalischen, dem Böotier, wie dies glücklicher Weise aber nicht allzuoft vernommen ist, bildet von aller Musik die instrumentale nur ein angenehmes Geräusch. Dem Eingeweihten dagegen geben die Themen ein geheimnissvolles Verständniss dessen, was der Tonsetzer aussprechen konnte, denn das Formelle liegt vor seinem innern Auge wie ein spinnwebgewebter Teppich ganz klar entfaltet. Er sucht alsbald nach den Themen, so wie ihm Instrumentalmusik vorgeführt wird, und nach deren nothwendigen Durchführung wie nach der logischen Entwickelung einer Rede. Ist in neuerer Zeit das Wort Logik auf das Musikgebiet gebracht worden, so kann es nur in solchem Sinne, wie hier angedeutet ist, geschehen und verstanden werden.

Wenn nun das Ergebniss dieser Betrachtung dieses ist, dass der Recitation die Worte nicht abgehen, und dass der Instrumentalmusik Themen nicht mangeln dürfen, so folgt, dass das Recitativ in der Instrumentalmusik überhaupt, als unverständlich, nicht an der rechten Stelle steht. Freilich ist es hin und wieder wohl angewendet worden, dies beweist indess dessen Nothwendigkeit und Zulässigkeit durchaus nicht. Und wenn ich nun auf die zweite Stelle in Beethoven's Sonate in *D-moll* komme, so muss ich bekennen, dass ich ausser Stande bin, dieselbe musikalisch zu begründen und zu verstehen, so interessant auch Alles gefunden werden mag, was dieser Geist geschaffen hat, selbst auf der äussersten Grenzlinie der Fassungskraft und der Begreiflichkeit. Es ist möglich, dass Beethoven damit den Versuch machen wollte, wie weit die Kraft und das Vermögen der Instrumentalmusik reiche und ob sie sich in ihrem Verständniss oder in ihrer Wirkung der Vocalmusik annähern könne. Wenn nun Jemand durch die hohe Characteristik dieses Sonatensatzes eine Ahnung des Wortsinnes, der diesem Recitative zu Grunde liegt, zu haben wähnt, so kann er doch Bewusstsein darüber nicht haben.

Solche seltenen Versuche, oder nenne man es Excentricitäten, oder sonst, wie man will, nachzuahmen, wie es seitdem hin und wieder geschehen ist, ja sich sogar darauf zu berufen! Mindestens kann man doch füglich nicht die geringe Anwendung des Recitatives in Beethoven's Instrumentalwerken zu seinem Style oder zu seinen Eigenthümlichkeiten rechnen oder ihn als Vertreter derselben heranziehen. Wie gestaltet sich denn der Vergleich zu anderen Meistern? Mozart, der immer gleich schöne und vollendete, welcher die Mittel der Kunst sehr wohl kannte und zu seinen Werken möglichst erschöpfte, kennt deren selbst in seinen Phantasieen nicht; auch schwebt mir kein Beispiel der vor-Beethoven'schen Meister vor, in denen Recitative in instrumentale Werke verflochten worden wären. Es hätte ihnen vielleicht für eine Eitelkeit gegolten, mit den Mitteln der Instrumentalmusik die Effecte der Gesangsmusik erreichen zu wollen. Sie fühlten es gar wohl, wie jedes Kunstmittel eine Beschränkung erleidet, über welche schreitend es sein Unvermögen, noch zu wirken, erkennen muss. Also kann ich auch durchaus einen Fortschritt in der Verpflanzung des Recitativs von dem vocalen auf das instrumentale Gebiet nicht erkennen und einräumen, sondern muss es Ungehörigkeit und Ungereimtheit nennen, wenn es zur Anwendung kommt, höchstens stellt es sich heraus als eine sehr schwache Nachahmung der Gesangsmittel, und eben nur aus den Arrangements von Gesangswerken für das Orchester ist man das Recitativ in der Instrumentalmusik gewohnt geworden. Man muss indessen nie vergessen, dass hier nur von einer Copie die Rede sein kann, mit welcher man sich in Ermangelung und in der Erinnerung des Originals einigermaassen zufriedenstellen kann. So habe ich häufig in den Garten-Concerten für Orchester übertragene Recitative gehört und immer wieder dieselben, der Worte entbehrend, wenn noch so schön und rund vorgetragen, dennoch langweilig gefunden. Auch weiss ich gar wohl, dass, wie man den Symphonieen transcendente Vorstellungen unterlegte, so die Recitative in ihnen zu Hülfe nahm, geistige Kämpfe (meinetwegen die eines Faust) vorstellen zu lassen. Wie abgeschmackt!

Darum ist und bleibt es für jeden Künstler ohne Ausnahme von höchster Wichtigkeit, die ihm gebotenen Kunstmittel selber kritisch zu prüfen und ihrem Zwecke gemäss nur und darüber nicht zu verwenden. Er verlasse sich doch ja nicht auf Autoritäten allein! Es ist der wesentlichste Unterschied zwischen der freien Kunst und dem Kunsttriebe, nichts auf Treu und Glauben, wie eine Ueberlieferung anzunehmen oder nachzumachen, sondern über Alles Bewusstsein zu haben und so sich auf die Höhe der Zeit zu erheben, die vor Allem nach Freiheit strebt und nach Selbstbewusstsein.*)

Recensionen.

H. Bertini, jeune, 25 Uebungen für Anfänger im Pianofortespiel, Einleitung zu den Elementar-Uebungen (Op. 137). Op. 166. Mainz bei Schott's Söhnen.

Auf dem Felde der Etude ist Bertini ein bewährter Name. Wer kennt nicht seine trefflichen Werke 29, 32 u. 66? Dennoch halte ich dafür, dass seine Etudes primaires, zu denen diejenigen gehören, welche vorstehend genannt sind, sowohl in der harmonischen, als rhythmischen Combination zu viel des Absonderlichen und Gesuchten und dabei zu wenig fasslich Melodisches haben, um von den kleinen Leuten *avec des petites mains* mit wahrer Lust und Liebe erfasst zu werden. Meine Erfahrung wenigstens, wenn Jemand etwas darauf geben will, spricht dafür, dass eher derjenige, dem einleuchtend gemacht werden kann, welche Spielmanier gerade in diesen oder jenen Exer-

*) Dies Hrn. Kullak zur Erwiderung, wenn er sich zur Vertheidigung des von mir getadelten Recitatives in seiner Cadenzeinlage zu Beethoven's *C-moll*-Concerte auf diesen selber berief (siehe Ztg. No. 18). Wenn in den Concertreferaten der Kürze zu Liebe die Begründung unserer Behauptungen nicht immer ganz ausführlich sein kann, so liegt dies nicht in dem Unvermögen des Referenten, als vielmehr in der augenblicklichen Unmöglichkeit, und wir verweisen deshalb auf die leitenden Aufsätze, wie auf Compositionslehren und Kunsttheorieen. Wird indessen eine besondere Begründung unseres Urtheiles gewünscht, oder, wie im vorliegenden Falle, nothwendig: so werden wir nicht ermangeln, dieselbe nach Kräften mitzutheilen und dem Gutachten der Sachverständigen anheim zu geben. Ebenso in Betreff der anderen dort gemachten Ausstellungen. *Fl. G.*

cicen, Préluden oder Etuden ausgesprochen wird, also ein verständiger Anfänger, der weiss, was und warum er spielt, mit Erfolg dazu angehalten werden kann, als ein Kind; nicht als ob der Erfolg bei den sieben- und achtjährigen Spielern fehlschlage — sie werden aber schwer heran wollen und mit Zwange wird's noch weniger etwas Rechtes! Das Erste, was der Schüler spielt, halte ich dafür, muss hübsch sein und klingen, eine zwar schwer zu erfüllende Bedingung, jedenfalls aber darf es z. B. nicht so wie S. 21 sein:



Der Lehrer weiss gar wohl, zu welchem Zwecke dies niedergeschrieben ist, aber dem kleinen Schüler will es nicht munden, und das erzeugt die erste Unlust an der Musik, die von der Sache abspenstig macht. Doch nicht diese eine Stelle ist es, welche einen Beleg zu meiner Ansicht über dies Werk giebt. Diese zu rechtfertigen, könnte ich es Schritt für Schritt durchgehen, wozu es freilich viel der Worte und des Raumes bedürfte. Einige Beispiele mögen indessen genügen. S. 1 heisst ein Vorspiel also:



Dieser Rhythmus ist für Lehrer und Schüler gleich mühevoll beim Taktiren und noch dazu widerstrebend, indem er auf neun Takten beruht, mit einem Worte: er ist capriciös und weshalb? Ist etwa die Melodie hübsch? S. 7 lautet eine Etude also:



in einem Rhythmus, welcher dem verständigen und erfahrenen Musiker einleuchtet, nicht leicht aber einem Kinde, das an dieser Spielmanier schon scheitert. S. 13 ist ein nicht richtig notirtes Prelude, es muss $\frac{2}{4}$ Takt sein, wo nicht, musste also geschrieben werden:

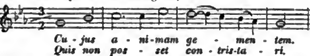


Diese Beispiele mögen dazu dienen, die zahlreich vorkommenden schwereren Spielmanieren, Bogenführungen, Staccato's, Einschnitte, gesuchte Harmonieen u. v. A. dem ersten Anfänger für zu viel zugemuthet zu erklären, ähnlich wie in dem Op. 100 des Hrn. Bertini. Ein warmer Verehrer der Eingangs genannten Etudenwerke desselben empfehle ich dagegen diese sowohl dem geübteren Pianisten, als auch die vorliegenden dem sich seiner Aufgabe schon bewussten beharrlichen Anfänger. *Fl. G.*

Missa a tribus vocibus, 2 tenor (ibus) et basso cum organo composuit **N. A. Janssen.** Ex sumtibus vulgantium. Maguntiae, Antuerpiae et Bruxellarum (is) ex taberna musices B. Schott filiorum.

Stabat mater a quatuor vocibus, 2 tenor (ibus) et 2 bassis cum organo composuit **E. Duval.** Ex sumtibus vulgantium etc. Wie vorstehend.

In No. 2 dieser Zeitung habe ich bei Gelegenheit einer Messe von Eykens den Standpunkt angegeben, auf welchem sich viele Componisten für die Kirche befinden, und mag mich in Beziehung auf die hier vorstehend genannten beiden Werke in Wiederholungen nicht ergehen, noch den Leser ermüden. Meinerseits glaube ich dem letzteren, welcher die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst nicht zu Gesichte bekommt, aber doch warmes Interesse an ihnen nimmt, einen Dienst zu erweisen, wenn ich eben den Standpunkt finde und anweise, welchen jene einnehmen. Die Componisten dieser Werke würde ich, so fürchte ich, schwerlich auf einen anderen Weg leiten, als der ist, den sie einmal eingeschlagen haben. Derselbe scheint mir eine Abkehr von den Fortschritten der Kunst, eine Rückkehr in alte bequeme, ausgefahrene Geleise, eine Verleugnung tiefer gemüthvoller Auffassung, eine Rücksichtslosigkeit gegen den Inhalt der Texteswort. Richtig, grammatisch richtig, sind diese Compositionen allerdings. Aber ist denn die Aufgabe der Kunst erfüllt, wenn z. B. ein Geschichtswerk richtig stylisirt, ein Gedicht richtig gereimt, ein Bild richtig gezeichnet ist? Formlos sind sie dagegen vollkommen, wie im Ganzen, d. h. in der periodischen Anlage, so insbesondere in der figurirten oder imitirten Schreibweise — mit einem Worte: sie stehen auf einer elementaren Kunststufe, d. h. welche längst verlebt ist und die der Kunstjünger zuerst durchleben muss — man könnte sie die harmoniöse nennen. Das *Stabat mater* erhebt sich etwas höher als die *Missa*, nämlich in einer gewählteren Aneinanderfügung der harmonischen Motive und in einem Anfluge selbstständiger Melodik. Doch verletzt durchweg eine Scansion, welche verräth, dass der Verf. der lateinischen Sprache unkundig ist, z. B.:



Wen erinnert dies nicht an die: „*nos Poloni non curamus*"? Und das geht so fort bis zu Ende des Werkes! Es ist unglaublich. Und nun noch eine Probe des Musiksinnes des Hrn. Duval:



In neun Takten sechs oder sieben leere Quarten im zweistimmigen Satze, dies führt uns fast in die Zeit eines Hucbald zurück!! *Fl. G.*

Missa a quatuor vocibus (sopr., contrallo, ten. et basso) cum organo composuit **Claude Casciolini.** Eben daselbst.

Auch diese Messe ist, wenngleich mit viel mehr Geschmack und Glück, als die vorerwähnten, im Geiste und in der Weise der Altitaliener geschrieben. Wie die katholische Kirche als absolut fertig einer inneren Ausbildung und Vervollkommnung nicht fähig ist, scheint es, dass die katholische Kirchenmusik von vielen ihrer Componisten mit ihrer frühesten Periode abgeschlossen erachtet wird, als ob die spätere Entwickelung gar nicht gewesen wäre. Herrn Casciolini kam ich deshalb einen Augenblick in Versuchung, für einen Componisten aus dem 16ten Jahrhunderte zu halten, zumal er selbst darin seiner Zeit treu bleibt, dass er ohne Terz, also mit leerer Quinte abschliesst. Die Modulation d. h. die Bewegung der Harmonie, beschränkt sich bei den alten Italienern auf typisch gewordene Wendungen, welche wir nun auch in jedem dieser Sätze getreu wiederfinden. Zu der ursprünglichen Bedeutung der Kirchentöne gehörte nämlich eine fest bestimmte modulatorische Wendung für den ersten, eine andere für den zweiten, noch eine andere für den dritten Kirchenton u. s. f. Die Modulation wurde also für jeden der Kirchentöne eine so und so ausgesprochene, anders z. B. in der aeolischen, anders in der phrygischen, noch anders in anderen Tonarten. Die Folge davon musste nothwendig die sein, dass die Compositionen in den sogenannten Kirchentönen einer modulatorischen Mannigfaltigkeit, weil nach dieser Seite gleichsam abgeschlossen, nicht mehr fähig wurden. Sollte eine innere Mannigfaltigkeit eintreten, so musste sie durch die Bewegung der Stimmen herbeigeführt werden, d. h. durch die Lebendigkeit der Melodik mit ihrer Individualisirung, in welcher die spätere italische und noch mehr die niederländische Schule sich auszeichnen. Einer solchen entbehrt indessen die in Rede stehende Messe ebenfalls, nur an wenigen Orten verfällt ihr Verf. in die freie Stimmentwicklung, eine Compositionsweise, welche sich wie in der Kunstgeschichte im Ganzen, so gleichsam an ihm selber, wie in einem Jeden entwickeln musste und entwickeln muss. So ist denn diese Messe für die katholische Kirche, wenn auch kein besonderer Gewinn, so doch praktisch wohl zu empfehlen, während sie für die Entwickelung der Kunst ganz gleichgültig bleibt und ist. *Fl. G.*

Berlin.

Königliche Oper.

In der letzten Gastvorstellung der Frl. Kathinka Evers (Norma), derselben, mit welcher die Künstlerin debütirte, hatten wir Gelegenheit einen neuen Gast kennen zu lernen, Frl. Oswald vom Stadttheater zu Frankfurt am Main. Die Sängerin erinnert auf eine merkwürdig überraschende Weise in ihrer musikalischen Ausbildung an Frl. Evers, so dass wir auf die Vermuthung kamen, Beide hätten sich ein und desselben Lehrmeisters zu erfreuen gehabt. Das Duett zu Anfang des zweiten Actes liess uns dies ganz besonders erkennen. Dieselben Kehltöne wie Frl. Evers, dieselbe Klangfarbe, nur mit dem Unterschiede, dass die Stimme unsers jüngern Gastes frischer und weniger angegriffen, zugleich aber auch noch nicht technisch vollkommen ausgebildet ist. Frl. Oswald scheint keine Coloratursängerin (wenigstens his jetzt nicht) zu sein. Ihr Spiel kann, wenn auch nicht kalt, so doch kühl genannt werden. Immerhin aber ist sie eine Erscheinung, die eigentlich einen wohlthuenden Eindruck macht, zumal sie durch ein ansprechendes Aeussere unterstützt wird. Wie wir hören, tritt Frl. Oswald noch in Rollen auf, die ihr Gelegenheit geben, sich besonders als dramatische Künstlerin zu zeigen. *Dr. L.*

Pauline Viardot-Garcia ist auf Allerhöchsten Befehl, nachdem sie bereits Veranstaltungen zu ihrer Abreise getroffen, noch zweimal aufgetreten. Am 14ten sang sie die Recha in Halevy's Jüdin, am 16ten die Donna Anna. Dass die grosse Künstlerin ihr unvergleichliches Talent gerade in diesen Rollen bethätigen konnte, wie es bereits zu öftern Malen geschehen ist, bedarf keiner Worte mehr. Es genüge diese einfache Notiz, Beleg genug für das herrliche Talent, wenn man eine Künstlerin, die ein halbes Jahr lang allwöchentlich im Durchschnitt drei Mal gesungen, noch nach Ablauf dieser Zeit, jetzt, wo ein grosser Theil der Theaterbesuchenden bereits die Residenz verlassen, von Neuem fesselt. Sprechen wir zum zweiten Mal der Scheidenden unsern Dank aus und die Hoffnung, sie bald wieder zu sehen. *d. R.*

Kammermusik.

Am 16. Mai fand die zwölfte und letzte diesjährige Matinée der Hrn. Birnbach, Gährich, Gebr. Espenhahn und Schulz im Stöcker'schen Saale statt. Die genannten Künstler, deren Bestrebungen in diesem Blatte bereits mehrfach verdiente Anerkennung gezollt wurde, zeigten sich auch diesmal des ihnen zu Theil gewordenen Lobes würdig. Sie trugen die Meisterwerke eines Haydn, Mozart und Beethoven mit echt künstlerischem Verständniss vor und befriedigten in Betreff feiner Nüancirung und sauberen Ausführung in hohem Maasse. Ein Quartett von Haydn in *G-dur* (Op. 54), ein Trio von Beethoven in *B-dur* (Op. 11) für Piano, Clarinette und Violoncello (die Clarinetten-Partieen hatte Hr. Gareis übernommen), schliesslich das grosse *Es-dur*-Quintett von Mozart (No. 5), bildeten den Inhalt der Morgenunterhaltung. — Wir sehen der Fortsetzung dieser Matinéen im nächsten Winter mit Vergnügen entgegen. Möge die Zwischenzeit von den Mitgliedern des Vereins zu unausgesetztem Zusammenspiel benutzt und die ursprüngliche Tendenz, Klassisches mit Neuem zu paaren, auch künftighin festgehalten werden! *J. W.*

Concerte.

Am 7. Mai feierte die hiesige Realschule ihr 100jähriges Stiftungsfest, woran auch das Friedrich-Wilhelms-Gymnasium, welches aus derselben hervorgegangen, Theil nahm. Die Feier wurde durch die Aufführung der Schöpfung von Jos. Haydn in der Singacademie von den Schülern der Anstalt eingeleitet. Da der Gesanglehrer derselben, Hr. Musik-Director Rex, durch Krankheit verhindert war, sich dieser Aufführung zu unterziehen, so hatte der Musik-Director Dr. Hahn die Gefälligkeit, das Einstudiren und die Leitung zu übernehmen. Zwei Schüler desselben, die Hrn. Colberg und Ackermann, deren Ausbildung für die Bühne Hrn. Dr. Hahn übertragen, hatten die *Soli* übernommen und ihre Leistungen waren sehr schätzbar; die gesammte Ausführung war, berücksichtigt man die Kräfte, welche ein solcher Chor darbietet, durchaus lobens- und anerkennungswerth. Die Feier wurde durch ein *Te deum* beschlossen. *d. R.*

Die kleinen Neruda's sind gegenwärtig die einzigen concertirenden Notabilitäten Berlin's, Frühlingsknospen der Kunst, mit dem Reiz und der erfrischenden Pracht des Frühlings ausgestattet. Sie führen uns in erquicklicher Weise aus den stillen Räumen der Kunst in die aufgeblühte und aufblühende Natur des Frühlings.

Sie vermitteln — wenigstens für die gegenwärtige Saison — sinnbildlich den Uebergang der Kunst zur Natur. Doch lassen wir solche Vergleichungen. Die Facta unsers Berichtes bestehen darin, dass die beiden jugendlichen Künstlerinnen nach wie vor das Publicum entzücken und dass das Königstädtische Theater, wenn auch nicht enorme, doch ungewöhnliche Frühlings-Theater-Geschäfte macht. Das wird vielleicht so noch eine ganze Weile fortgehen, Beweises genug, dass unsere frühern Berichte über die liebenswürdigen Kleinen nicht zu viel gesagt haben. *d. R.*

Correspondenz.

St. Petersburg, April 1847.

(Schluss.)

Den 15ten. Musik. Morgenunterhaltung von Hrn. Damke. Ernst — wem muss der Liebenswürdige nicht helfen! — entzückte und beglückte mit seiner Elegie wie immer. Wenn er nur endlich dazu käme, auch sein eigenes 4tes Concert gehen zu können. Hr. Damke trug eine Phantasie von Thalberg mit Bravour und Geschmack vor. Ich ziehe jederzeit eine Originalappretur für das Pianoforte von Thalberg den Nachahmungen vor, die im Laufe der Zeit mitgeholfen haben, die Virtuosität auf dem Pianoforte zu einer gymnastischen Geschicklichkeit zu stempeln. Dass ein Tastenheld mit der Linken allein staunenswürdig agirt, ist auch nichts Neues mehr. Er müsste nun dazu mit der Rechten entweder Jongleurkunststückchen machen, oder auf einem zweiten Pianoforte aus einer anderen Tonart und in entgegenstrebender Taktart improvisiren. Ein Trio von Ch. Vollweiler über Motive von Verdi, gelungen vorgetragen von den Hrn. Damke, Wagner und Knecht (Violoncell) fand verdienten Beifall. Ein Talent wie Ch. Vollweiler sollte jedoch mit dergleichen Gelegenheitsstücken karger sein.

Den 16ten. Musik. Morgenunterhaltung der Mlle. B. Cristiani. Wir wollen nicht mit der liebenswürdigen Dame rechten, dass sie uns immer magere musik. Kost geboten hat. Wenigstens blieben wir in den von ihr zum Vortrag gewählten liederartigen Arrangements von den auf dem Violoncell üblichen chromatischen Terzenläufern und ähnlichen unwürdigen Capriolen, die den Schweiss der Arbeit sehen lassen, verschont. Ernst spielte geistreich ein Sextett von Mayseder in *A-moll*. Diese Musik wäre sehr komisch, wenn nicht der Ernst mitspielt.

Ausser den bisherigen sind noch die musik. Privatunterhaltungen der Hrn. Arnold, Wagner, Ricciardi, Seemann, Pfeifer, Buddeus zu erwähnen. Hr. Arnold — der Vater — ist als ein sehr gebildeter Tonkünstler auch in Deutschland gewürdigt worden. Sein Sohn (Violoncellist) verspricht Bedeutendes zu leisten. Er versteht aus seinem Instrumente einen schönen Ton zu ziehen und hat Gemüth, demselben die rechte musikalische Geltung zu verschaffen. Auch die Sicherheit, mit der er bereits grosse Schwierigkeiten beherrscht, ist beachtenswerth. Hr. Oskar Pfeifer aus Wien erwarb sich durch sein rundes nettes Spiel Anerkennung. Er scheint ein strebsamer Mann, von dem Tüchtiges erwartet werden darf. Hr. Buddeus ist im Besitz einer trefflich geschulten Fertigkeit, aber noch ohne inneres geistiges Leben.

Von hiesigen Künstlern und Musikern waren überhaupt in den verschiedenen öffentlichen Aufführungen als Solisten thätig: Albrecht jun., Latischeff, L. Maurer, W. Maurer u. Schlosser (Violine); Behr, Gross, Knecht, A. Maurer (Violoncell); Helfrich (Flöte); Schlosser, Wagner (Clarinette); Seemann, Homilius (Horn); Beckel, Herold (Trompete); Frackmann, Gerke, Vollweiler (Pianoforte). Die Leitung der Orchester war an die Hrn. Albrecht sen. und H. Romberg vertheilt. Vocalmusik war seltener. Ich hörte nur die Damen: Dupetieux, Samoiloff u. Walker; die Hrn.: Michailow u. Ricciardi (Tenor); David u. Meyer (Bariton); Petrow u. Versing (Bass). — Ueber die Concerte, welche eingetretener Hindernisse wegen erst nach Ostern stattfinden können, gelegentlich.

Berlioz reist in den nächsten Tagen nach Moskau. Er hat von der Kaiserin und von der Herzogin von Leuchtenberg sehr kostbare Gnadengeschenke erhalten. Möchte es ihm ferner wohlergehn! es ist ein Künstler im echtesten Sinne des Wortes. Der Violin-Virtuose Aug. Möser verweilte hier auf seiner Zurückreise nach Deutschland nur wenige Tage, ohne öffentlich gespielt zu haben. — Aus Moskau berichtet man, dass der Contrabassist A. Müller daselbst ein besuchtes Concert gegeben hätte. In Reval gab Hr. Wendt (ein Schüler Taubert's) mit Erfolg zwei Orgel-Concerte und in Dorpat erwarben sich die Herren Lotze (Violinist) und Lutzau (Violoncellist) aus Riga grossen Beifall.

Frankfurt a. M., den 28. April.

Als Fortsetzung unsers ersten Berichtes beginnen wir zuerst mit einem Concert des Cäcilienvereins, welches uns diesmal den 1. April die Passion von J. S. Bach brachte. Wer kennt nicht genanntes Meisterwerk, so reich an Gemüth und wiederum so mächtig wirkend in seinen Chören? Wollte auch der Kritiker hier und da Manches gegen die Behandlung der *Soli's*, so wie die oft eigenthümliche Auffassung des Textes in Bezug auf Declamation einwenden; so bedenke er nur, wie Bach's Passion nun bereits über hundert Jahre existirt, und von allen seinen zum Theil sehr berühmten Nachäffern der Neuzeit, dennoch nicht erreicht wurde. Es kann und soll nicht unsre Absicht sein, auf das Werk selber, das je nach allen Seiten hin bekannt ist, einzugehen, denn hier genügt ja wohl bei Bach die Bemerkung, dass bei seiner Passion sein Herz den nächsten Antheil an seiner Schöpfung hatte, während mancher Andere mit dem kalten Verstande recht effectvoll und picant zu combiniren versteht, ohne jedoch bei seinen Zuhörern den rechten Fleck zu treffen — wir wollen also lediglich Einiges über dessen Aufführung sagen. Messer steht als tüchtiger Musiker dem Cäcilienvereine als Director vor und hatte diesmal viel Sorgfalt auf die Aufführung verwandt. So bietet z. B. gleich der erste Chor (Doppelchor): „Kommt ihr Töchter etc." in seiner streng contrapunctischen Stimmführung viele Schwierigkeiten, und ist auch, da er etwas breit gehalten, ermüdend; nichtsdestoweniger wurde derselbe sehr brav vorgetragen. Wahrhaft ergreifend waren in ihrer feierlichen Wirkung auf das Gemüth die beiden Choräle: „Erkenne mich, mein Hüter" und der des zweiten Theils: O Haupt voll Blut und Wunden". Um unsern Bericht nicht zu weit auszudehnen, wollen wir hier nur Einiges über den Vortrag der *Soli's* bemerken. Ausnahmsweise sang diesmal ein Mitglied unserer Oper, und zwar Hr. Caspari, den Evangelisten. Es erfordert dieser Part einen hohen Tenor. Schelble, welcher denselben früher selber sang, reicht mit seinen Stimmmitteln nicht aus, und war darum genöthigt, Aenderungen vorzunehmen. Caspari brachte uns den Evangelisten in seiner ursprünglichen Anlage. Man darf wohl annehmen, dass es immer schwierig ist, Opern- und Oratorienmusik im Vortrage gehörig zu unterscheiden und so characteristisch wiederzugeben. Um so mehr Freude gewährt es uns, berichten zu können, dass genannter Sänger diesmal selbst die strengste Kritik befriedigte und durch seinen seelenvollen Vortrag sich Aller Herzen gewann. Die Einfachheit und Innigkeit, mit der die Recitative dieses Oratoriums aufgefasst und wiedergegeben werden müssen, erfordern nicht nur einen gewandten, sondern auch einen denkenden Sänger, und als solchen lernten wir namentlich bei dieser Gelegenheit Hrn. Caspari kennen. Der wahrhaft überfüllte Saal war uns ein erfreulicher Beweis für den guten Geschmack unsers musikalischen

Publicums. Kommen wir nun zu der Aufführung der Esser'schen Oper: „die beiden Prinzen", welche hier am 3. April stattfand. Einen in's Einzelne eingehenden Bericht vermögen wir darum nicht zu geben, weil genannte Oper nur einmal, und überdies noch mit bedeutenden Störungen über unsere Bühne ging. Das Sujet, von Friedrich, ist eines der erbärmlichsten Machwerke, welches wir kennen, und in sofern schon allein unheilbringend für den Componisten. Fassen wir die Esser'sche Musik hierzu im Allgemeinen auf, so lässt sich unsers Erachtens das Urtheil aller Sachverständigen in den wenigen Worten wiedergeben: dass sie den tüchtigen Musiker bekundet, der fliessend und mit vieler Sachkenntniss schreibt, dem es aber selten gelingt, das Gemüth anzuregen, zu erwärmen und so zu begeistern. Die Melodieen genannter Opern sind allerdings theilweise recht hübsch fortgesponnen, sie lodern gleich einem Flämmchen hier und da auf, erreichen aber nie den Höhepunkt, wo sie zur mächtigen Flamme werden und so Funken sprühend entzünden, und dadurch uns bald freudig, bald schmerzlich aufgeregt, unwillkührlich fortreissen. Das Schlimmste jedoch sind die von so vielen Meistern entlehnten Reminiscenzen, daher von einer Charakteristik, einer bestimmt ausgeprägten Individualität nicht die Rede sein kann. Schon die Ouvertüre genannter Oper ging spurlos vorüber. No. 2, ein Lied der Kätchen, von Frl. Oswald recht brav vorgetragen, wurde beifällig aufgenommen; nicht minder das Horn-Solo als Introduction zum 2ten Acte, wobei sich recht deutlich zeigte, wie gern das Publicum jede Gelegenheit ergriff, sich da günstig zu äussern, wo es erwärmend angeregt wurde. Ein Sextett des 2ten Aktes, besonders hervorstechend durch Rhythmus und eine consequent durchgeführte musikalische Figur, möchte wohl eine der besten Nummern sein. So viel nur ist uns nach einmaligem Anhören vergönnt, im Allgemeinen zu bemerken. Geben wir nun auf die Besetzung und Aufführung genannten Werkes selbst ein: so lässt sich nicht läugnen, dass hier viel verschuldet wurde. Conradi und Caspari refüsirten ihre Parthieen und wurden darum solche durch Hassel (John Bred) und Bahrdt (Henry) — letzterer ein seit einiger Zeit hier gastirender Sänger — besetzt, und das war schlimm, sehr schlimm! Hassel ist Komiker und seine Stimmmittel reichen für einen hervorstechenden Operngesang nicht aus. Bahrdt überbot seinen sehr dünnen und weinerlichen Tenor dermassen, dass schon gleich vornherein die Zeichen des Missfallens Platz griffen und — wie man zu sagen pflegt — sich eine ungeheure Heiterkeit des, aus grösstentheils fremden Elementen bestehenden Publicums (Messbesuchern) bemeisterte, wodurch denn alle Illusion und ruhige Beobachtung und Beurtheilung schwand und für diesen Abend auch nicht mehr zurückkehrte. Bahrdt war ja immer wieder der Stein des Anstosses, und so wesentlich in die Handlung verwoben, dass man ihn unmöglich von der Bühne verjagen konnte, was das kampflustige Publicum in seinem entfesselten Humor gewiss so gern vollbracht haben würde. Unter diesen traurigen Auspizien ging die Oper zu Ende und mit ihr die stark geprüfte Geduld der Zuhörerschaft. Der Augenblick war gekommen, der der Masse vergönnte, ein Coda anzustimmen, wie wir es in Frankfurt — ausser einer Rolle, die Hassel zu seinem Benefice gab — seit langer Zeit nicht erlebt. Unter beständigem Zischen, Pfeifen und Toben wurde Bahrdt verlangt, der aber wahrscheinlich an den Beifallsbezeugungen während der Aufführung selber genug hatte, um nun noch ein ihm von Seiten des Publicums persönlich zugedachtes Finale mit anzuhören. Er erschien nicht, und das war gut! Statt seiner aber, da man dennoch nicht davon abstand, den verhängnissvollen Vorhang nochmals in die Höhe rollen zu sehen, traten einige der Mitwirkenden hervor, verbeugten sich stumm, der Verhängnissvolle — nämlich der Vorhang — verhüllte den Kampfplatz aufs Neue, die Masse entfernte sich stringendo, und endete so ein für unser Theaterleben jedenfalls denkwürdiger Tag. — So viel man nun auch für und gegen die Oper sprach, keineswegs können wir das Benehmen des Publicums billigen, wenn, was sich nicht ermitteln lässt, dasselbe zum Theil der Esser'schen Oper gelten sollte, denn ein Auspfeifen der Art hat sie nicht verdient. Wollte das Publicum hingegen der Theaterdirection zeigen, dass es mit den so schnell abgeschlossenen Engagements von Sängern nicht immer einverstanden ist, so hat es Recht, und mögen oben angeregte Vorfälle der Direction ein sehr zu beachtender Fingerzeig für die Zukunft sein und bleiben. Noch fügen wir hierbei die Bemerkung zu, dass Esser seine Partitur sogleich zurückverlangte und zwar, wie man sagt, mit einigen Bemerkungen, die unser Sängerpersonal nicht sehr freundlich aufgenommen.

Gegenwärtig steht die Aufführung einer neuen Oper in Aussicht. Der Componist, ein gewisser Hr. Schmidt, war voriges Jahr Musik-Director in Würzburg und der Text seiner Oper hat den „Prinzen Eugen" zum Gegenstand der dramatischen Behandlung.

Die Vorbereitungen zum grossen deutschen Sängerfeste, welches im Jahre 1848 stattfinden soll, gehen ruhigen Schrittes vorwärts. Für den ersten Tag sind uns Compositionen von Mendelssohn und Marschner in Aussicht gestellt. Genannte Herren, welche man darum schriftlich ersucht, haben bereits zugesagt, und werden ihre Compositionen selber dirigiren. Noch ist Vieles auf das Fest Bezügliche erst im Werden begriffen, und es wäre voreilig, wollte man hier schon Specielles berichten.

Ein Frl. Fehr, welche recht schöne Stimmmittel besitzt, die aber noch der weitern Ausbildung bedürfen, ist vorläufig auf ein Jahr hier engagirt.

Am 21. April ging nach langer Zeit wieder einmal die Rossini'sche Oper: „die Belagerung von Corinth" über unsere Bühne. Die Ensembles namentlich sind es, die in diesem Werke als Glanzpunkte hervortreten. Dahin gehört aber insbesondere die Introduction des 1sten Actes, worin sich in ihren Leistungen die Hrn. Chrudimsky (Kleomars) und Conrady (Hieros) auszeichneten. Allein auch diesmal hörten wir, wie beinahe immer, die Aeusserung: früher war es doch besser mit unserer Oper bestellt, als jetzt.

Zum Schluss unsers Berichtes glauben wir noch anführen zu dürfen, dass die Liedertafel unter der Direction von Heinr. Neeb für diese Saison ihr letztes Concert gab. Das reichhaltige Programm befriedigte namentlich durch seine Mannigfaltigkeit und gelungene Ausführung wie immer, auch diesmal das zahlreich versammelte Publicum. Von Instrumentalsachen heben wir insbesondere hervor: die ausgezeichneten Leistungen des Cellisten Hrn. Boekmühl, eines hier lebenden Dilettanten, der stets bereit ist, mitzuwirken, wo es gilt, irgend einem guten Zwecke seine Kräfte zu widmen, so wie diejenigen unsers Clarinettisten, des Herrn Mehner, Mitglied des hiesigen Orchesters. Es möchte namentlich Letzterer, was Schönheit des Tons, Fertigkeit und Sicherheit bei Behandlung der Passagen anlangt, kaum zu übertreffen sein, und verschmäht es derselbe, auf Kosten des guten Geschmacks irgend etwas zu wagen, was die Grenzen des Schönen überschreitet.

So viel für diesmal. Sehen wir zu, was uns der nächste Monat bringt. *X.*

Jenny Lind's erstes Debüt in London.

Die berühmte schwedische Nachtigall, wie auch der musikal. Kritiker der Londoner *Morning Chronicle* sie nennt, trat am 4. Mai als Alice im Robert von Meyerbeer auf.

Nach einer kurzen Biographie der berühmten Sängerin lässt sich *Morning Chronicle* folgenderweise über sie vernehmen:

„Jenny Lind's Berühmtheit ist namentlich in Deutschland, vorzugsweise in Berlin entstanden und ihr Name fast populär ge-

worden. Allein man darf nicht vergessen, dass sie in einer Zeit nach Deutschland kam, wo es daselbst an Sängerinnen ersten Ranges gänzlich mangelte. Die Unger, Sontag, Schröder-Devrient, Schechner, Heinefetter sind theils von der Scene verschwunden oder ihre Stimmen sind todt. Wir wiederholen: die Lind fand in Deutschland keine Rivalin von irgend einer Bedeutung, und von den berühmten italienischen Sängerinnen hat sie bis jetzt nur mit zweien rivalisirt: mit der Tadolini in Wien und mit der Viardot-Garcia in Berlin, mit Letzterer nicht einmal gleichzeitig. Und hier ist ein wichtiges Moment in der Würdigung der Künstlerschaft Jenny Lind's aufzufassen: dass nämlich die Schwester der Malibran auf der Berliner Hof-Opernbühne in dieser letzten Saison fest dieselben Parthieen, die das Repertoir der Lind bildeten, mit mindestens gleich grosser Sensation gesungen hat." (Als Valentine in den Hugenotten und als Norma siegte die Viardot aber bei Weitem.) „Ueber die schwedische Nachtigall kann übrigens nur eine Meinung sein: sie ist eine ganz ausgezeichnete Künstlerin. Sie ist sorgfältig und äusserst gewissenhaft in der musikal. Execution; in ihren Verzierungen haben wir nichts Neues gefunden, nichts, was ein schöpferisches Talent bekundete, aber alles, was sie macht, gelingt ihr vortrefflich. Ihr Talent ist sehr fleissig ausgebildet und, mit einer wenig sympathetischen Stimme in den Noten des Brustregisters, hat sie durch Studium eine grosse Sicherheit und Leichtigkeit im Gebrauch des höhern Registers der Kopftöne sich errungen. Ihre Triller sind gut angelegt, gut gegliedert und vortrefflich abgeschlossen. Im Bereich der zweigestriebenen Octave liegen ihre klingendsten Noten, und dieses ist eigentlich ihre Stimme."

„Als Actrice ist J. Lind sehr intelligent und identifizirt sich trefflich mit ihrer Rolle; aber was die edle Leidenschaft der dramat. Lyrik, Schwung des musik. Impulses und die reine Methode der italienischen Vocalisation anlangt, so müssen wir sie ihren italien. Rivalinnen vom ersten Range unterordnen. Wir sind überzeugt, dass es J. Lind an Erhabenheit und Pathos mangelt, um eine Norma oder Semiramide zu geben, ebenso, dass sie Rollen wie Desdemona, Donna Anna mit zu wenig innerer Leidenschaft darstellen würde. Trotz alledem ist J. Lind ein Talent ersten Ranges, und obwohl wir noch nicht ihre Specialität feststellen können, müssen wir doch sagen, dass sie in Allem eine reizende Frische und rührende Natürlichkeit umgiebt, welche allgemein ansprechen und immer fesseln wird."

„Die Pasta war eine erhabene Sängerin und electrisirte oft mit einer einzigen Note das Auditorium; die Grisi im Finale der Norma macht die Hörer erbeben; die Malibran fanatisirte ihr Publicum durch ursprüngliche genialische Kraft, durch Schwung und Fülle der Fantasie, und überzeugte zugleich die káltern Beobachter durch die Intensivität und Wahrheit der dramatischen Zeichnung; die Sontag übertraf alle in der Leichtigkeit der Ausführung, im Schmelz des Klanges, und war ihnen gleich in Reinheit der Intonation, Geschmack und Darstellung der für sie passenden Rollen. Der bewunderungswürdige Contr'alto Marietta Alboni giebt den einfachsten melodischen Phrasen einen unwiderstehlichen Reiz, wobei ihr Talent und seltene Schönheit der Stimme zu Statten kommen. Die Persiani-Tacchinardi überragt Alles, was wir je gehört, durch die Vollendung, womit sie die unglaublichsten Schwierigkeiten der colorirten Phrase mit spielendster Leichtigkeit, ja mit Geist und Geschmack überwindet."

„Jenny Lind besitzt keine der Einzelnvorzüge dieser genannten Künstlerinnen, und in dramatischer Beziehung wird sie ebenfalls von den meisten unter den angeführten Notabilitäten der lyrisch-dramat. Scene übertroffen; aber wenn die Lind auch nicht erstaunen macht, so rührt und fesselt sie, wenn sie auch nicht berauscht und entzückt, so bezaubert sie durch sanften Reiz. Ihre Alice ist keine Leistung von höchster Bedeutung, aber sie interessirt fortwährend in hohem Grade und man fühlt sich immer angezogen. Leider sind ihre tiefern Noten, das Brustregister nicht so schön als ihre hohen Chorden, sondern etwas matt und verschleiert, aber im Mezzavoce dennoch sehr wohllautend und voll Zauber. Ihr Pianissimo ist unvergleichlich, ihre chromatische Scala vollendet wie ihr Triller."

„Die Ovationen, die ihr zu Theil wurden, hatte sie alle vollkommen verdient, und das ist das höchste Compliment, das wir ihr machen können, denn wir haben nur zu oft dergleichen an Sängerinnen vergeuden sehen, die mit Jenny Lind gar nicht zu vergleichen waren." *T.*

Apparat Thalberg.

Als ich kürzlich Hrn. Thalberg ersuchte, mir seine Ansicht über die Ausbildung des 4ten Fingers mitzutheilen, war ich überrascht, zu hören und zu sehen, wie auch ihm es nicht gelungen ist, die angeborene Schwäche dieses Fingers zu beseitigen. Hr. Thalberg machte mir es besonders dadurch recht anschaulich, dass er die Hand auf den Tisch legte und den dritten Finger einzog. Während der Daumen, zweite und fünfte Finger sich leicht in die Höhe heben konnten, war der 4te Finger der geringsten Regung unfähig. Von Hrn. Thalberg aufgefordert, machte ich dasselbe Experiment mit meiner Hand und erfuhr gleiches Resultat. Als ich mich bei Hrn. Thalberg über die neue Erfindung „Apparat Thalberg" erkundigte, hörte ich aus seinem Munde, wie diese Erfindung nicht die seinige sei, sondern nur von ihm der erprobten Zweckmässigkeit wegen den Namen erhalten habe. Das orthopädische Instrument hat den Zweck, den zu kurzen Membranen des 4ten Fingers eine grössere Dehnbarkeit zu verschaffen und somit den schwächlichen Finger zu emancipiren. Ueber die Zweckmässigkeit des Dactylions von Henry Herz hatte ich Gelegenheit, mich an mir selbst und an Schülern zu überzeugen; das Apparat Thalberg dagegen habe ich noch nicht gesehen, und finde mich veranlasst, nur deshalb darauf aufmerksam zu machen, weil Hr. Thalberg mich versichert hat, damit überraschende Erfahrungen an jüngeren Personen gemacht zu haben. Die Aeusserung des Hrn. Döhler (welche derselbe vor einigen Jahren in Krakau gegen mich machte), dass der einfachste und sicherste Weg nur Uebung sei, hat allerdings einen Vernunftgrund für sich. Wo jedoch Naturfehler dem Fleisse hemmend in den Weg treten, ist es sogar eine *Conditio sine qua non*, die Gymnastik um Rath zu fragen. Der practische Bertini hat sich ebenfalls zur Gymnastik geflüchtet und durch eine Erfindung sich nützlich zu machen bemüht.

Abgesehen nun von dem *Pro* und *Contra*, wird es jedenfalls Manchem lieb sein, dass ich auf den „Apparat Thalberg" aufmerksam mache. Die Hrn. Musiklehrer mögen damit Versuche an ihren Zöglingen machen und ihr Gutachten veröffentlichen.

E. A. Wiener.

Feuilleton.

Berlin. Die talentreichen Kinder Amalie und Wilhelmine Neruda sind von Sr. Maj. dem Könige für ihre Mitwirkung in einem Hof-Concerte mit grossartiger Munificenz beschenkt worden. Ihre K. H. die Prinzess Charlotte, Tochter des Prinzen Albrecht K. H., schmückte die Kleinen mit einigen Bijouterieen, die sie selbst an sich trug. Am Montag hatten die kleinen Künstlerinnen die Ehre, bei I. K. H. der Frau Prinzess v. Preussen zu spielen.

— Von einer hiesigen Musikhandlung wurde per Buchhändlerverlangzettel alles Ernstes begehrt:

„Strauss, Sinai und Golgatha-Polka",
„Jäger-Galopp",
„Herz, Op. 60."

Potsdam. Am 12. Mai sang im hiesigen Theater Madame Viardot-Garcia die Donna Anna. Das Haus war bis auf den letzten Platz gefüllt; auch I.I. M.M. der König und die Königin waren zugegen. Die ebenso geniale als menschlich edele Künstlerin hatte das ganze ihr zufallende Honorar einem wohlthätigen Zwecke gewidmet. Man nahm ihre herrliche Leistung in Mozart's Meisterwerk vom künstlerischen wie vom Standpunkt des Edelsinns mit dem enthusiastischsten Beifall auf; Mad. Viardot hat sich auch hier unvergesslich gemacht. Die Aufführung befriedigte rücksichtlich der Kräfte unsers Opernpersonals und Orchesters alle billigen Ansprüche und Einzelnes gelang sogar vortrefflich. — Auch die kleinen Geschwister Neruda gaben am 11. Mai ein besuchtes Concert im Theater und bezauberten die Zuhörer durch ihre ausserordentliche Leistungen.

Belgien. Der Central-Vorstand des deutsch-vlämischen Sängerbundes für Deutschland hat ein Rundschreiben in Begleitung einer Einladung Seitens des Genter Comité's zu dem zweiten deutsch-vlämischen Sängerfeste erlassen und an diejenigen Sänger-Vereine und Gesangs-Freunde versandt, welche theils bei dem ersten deutsch-vlämischen Sängerfeste zu Köln mitgewirkt, theils sich dem Bunde angeschlossen haben. Das Fest wird am 27. und 28. Juni in Gent stattfinden. Der Sängerbund entbietet in dem Rundschreiben seinen deutschen Freunden seinen freundlichen Sängergruss, und indem er für die Theilnahme, welche dem ersten deutsch-vlämischen Sängerfeste zu Köln geschenkt worden ist, auf das herzlichste dankt, bittet er, auch der ersten Wiederholung desselben eine freundliche Unterstützung nicht zu versagen, „zumal das Herz Flanderns, das alte Gent, die deutschen Bundesbrüder in sich zu vereinigen die Absicht habe." Die freie Benutzung der belgischen Eisenbahnen ist für die Mitwirkenden in sichere Aussicht gestellt; auch die Direction der Rheinischen Eisenbahngesellschaft hat auf die Bitte des Sängerbundes mit grosser Bereitwilligkeit den Mitwirkenden für die Fahrt von Köln bis zur belgischen Grenze eine Ermässigung um die Hälfte des Fahrpreises bewilligt. Für die Sänger werden die billigsten Preise in den Gasthöfen vermittelt und das Festcomité versichert, auf diesen Punkt sein Hauptaugenmerk gerichtet zu haben. (Wahrscheinlich sind die hässlichen Nachwehen des Kölner Festes noch in frischem Gedächtniss.) Als ein Haupttheil des Festes wird in der Einladung eine Reise hervorgehoben, welche sämmtliche Mitglieder am 27. Juni nach Ostende machen werden. Dort soll „Arndt's deutsches Lied in grossartigem Chore am Meer erklingen". Die bis jetzt zur Aufführung bestimmten Stücke sind nach dem Programm folgende: Bacchus-Chor No. 6 aus Sophocles Antigone, Doppelchor mit Orchesterbegl. von Mendelssohn-Bartholdy; Meeresstille und glückliche Fahrt, Chor mit Orchesterbegl. von C. L. Fischer; Chor aus dem Oratorium „David" von Bernh. Klein, mit Orchesterbegl.; Festcantate von C. Leibl, Domcapellmeister in Bonn, mit Orchesterbegl.; an das Vaterland: „dir möchte ich diese Lieder weihen", von Conradin Kreutzer; Liedesfreiheit: „Frei wie des Adlers mächtiges Gefieder" von Heinr. Marschner; der Rhein, von Jos. Panny, mit Orchesterbegl.; Kriegerlied, von Franz Weber, mit Orchesterbegl.; an die Künstler, von Mendelssohn-Bartholdy, mit Orchesterbegl.; Kriegerscene, vom Kapellmeister C. L. Fischer in Würzburg, neues für dieses Fest comp. Werk, mit Orchesterbegl.; „Broedergroet" door Enkens van Antwerpen; „Kyrie eleison" door Emil Beausacq van Gent; „Zang der Gentenaren door Mengal van Gent"; Ode Sapphica door Hanssens van Brüssel.

Moskau. Ernst und Berlioz concertiren hier mit ausserordentlichem Erfolge; namentlich der berühmte Virtuose, während die grossartigen Compositionsexperimente des Letztern nicht allgemein capirt werden.

Hr. Dr. F. Brendel sagt in No. 38 seiner musik. Zeitung in einer Redactions-Anmerkung, die sich polemisch gegen unverbürgte Nachrichten wendet: „So bemerkt die Berliner musik. Zeitung, ein Lied von Voss habe, vorgetragen von Fräulein Schwarzbach, im Schuberth'schen Concert grossen Beifall gefunden, während es ennuyirte." Da uns nun aber brieflich aus Leipzig mitgetheilt wurde, das Lied in Rede habe wiederum, wie früher in einem Concerte der Euterpe (wo es *da capo* verlangt ward), sehr viel Beifall gefunden, so müssen wir annehmen, Hr. Dr. Brendel befinde sich mit seinem Ennui in der Minorität.

Fanny Hensel,

Gattin des K. Professors und Hofmalers Hrn. W. Hensel, ist am Freitag den 14. Mai spät Abends von einem tödtlichen Schlagflusse getroffen worden.

Diese, durch musikalisches Talent, Kenntnisse und künstlerischen Geist ausgezeichnete Schwester des berühmten Felix Mendelssohn-Bartholdy war nicht nur in allen höhern musikalischen Kreisen Berlins, sondern auch in auswärtigen rühmlichst bekannt und hochgeehrt. Seit einer Reihe von Jahren bildeten die Sonntags-Matinéen Fanny Hensel's eine Union für alle der höhern Tonkunst zugewandte Dilettanten der Residenz. Fanny Hensel erfreute in diesen Matinéen nicht nur durch ihr gediegenes, ächt musikalisches Clavierspiel, sondern zeigte sich auch als gewandte und treffliche Partiturspielerin und als Componistin. Von ihren sehr interessanten Compositionen sind so eben erst zwei Liederhefte, theils für Gesang, theils für Clavier erschienen, die den Beifall aller Kenner gefunden und mit Recht verdient haben.

Nähere Mittheilungen über die ausgezeichnete Frau behalten wir uns für eine spätere Nummer vor.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 21. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 26. Mai 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Das heutige Virtuosenthum in seiner Wirkung auf den Dilettantismus.

Gesprächsweise Gedanken

von *L. Granzin.*

„A propos! der berühmte Pianist N. ist angekommen und wird heute Abend sein erstes Concert geben." — Ich weiss. — „Sie werden ihn doch hören?" — Schwerlich. — „Schwerlich? und das sagen Sie mit demjenigen Accent, der mich verleiten könnte, ein kategorisches Nein zu verstehen. Aber wie? ist Ihre Zeit für den heutigen Abend schon anderweitig beansprucht, oder wollen Sie, zahlreichen Beispielen folgend, den Erfolg des ersten Concertes abwarten, um darnach sich über Ihren Besuch des zweiten zu bestimmen?" — Nichts von dem allen; aber Sie kennen mich, denke ich, genug, um meine Weigerung zu erklären. — „Aha, ich verstehe. Nun, von den Seiltänzerkünsten der Virtuosen bin ich ebenfalls kein Freund. Aber über N. hat sich der allgemeine Ruf schon längst sehr vortheilhaft ausgesprochen. Sie lächeln? Ei, ich mag heut zu Tage auf das in öffentlichen Blättern ausposaunte Lob auch nicht gerade Etwas geben. Dennoch lässt das Programm des heutigen Concertes Gediegenes erwarten. Sehen Sie, auf dem Zettel prangen Beethoven's und Mendelssohn-Bartholdy's Namen, welche von jedem Verehrer echter Kunst hochgehalten werden. Dass ausserdem auch Compositionen von Liszt, Thalberg und Henselt zum Vorschein kommen, die allerdings mit jenen Heroen sich nicht messen dürfen, geschieht aus Rücksicht auf das minder musikkundige Publicum, welchem ein Eingehen in die Conceptionen jener Meister billiger Weise nicht zugemuthet werden kann. Und eine solche Rücksicht werden Sie doch nicht unbillig finden, da die Subsistenz des Virtuosen ja hauptsächlich von dem grössern Publicum abhängt?" — Gewiss nicht; leben und leben lassen, das ist auch mein Wahlspruch. Aber noch ist die Frage, ob von den Virtuosen diese Rücksicht immer richtig verstanden werde. Darin bin ich so zweifelsüchtig, dass die Ankündigung Beethoven'scher Sonaten und Mendelssohn'scher Lieder ohne Worte für mich ein neuer Grund sein könnte, das Concert nicht zu besuchen. — „Wie, höre ich recht? Ein Verehrer gediegener Musik will gediegene Musik nicht hören? Dieses Räthsel vermag ich nicht zu lösen."

Und doch vielleicht eher, als Sie vermuthen. Haben Sie von reisenden Virtuosen Beethoven'sche Sonaten vortragen hören? — „Allerdings. So spielte z. B. S. die herrliche *D-moll*-Sonate Op. 31, und mit seinem Reisegefährten R. gemeinschaftlich das für Pianoforte und Violine geschriebene glänzende Op. 47, letzteres jedoch nur in einem Privatzirkel." — Und wie waren Sie befriedigt? — „Von dem letztern Werke recht sehr; von dem ersteren, so gut S. es auch auf einem ausgezeichneten Instrumente spielte, weniger. Woran das gelegen, weiss ich nicht; an mir selbst wohl schwerlich, da auch andere Verehrer jenes Werkes nicht sonderlich erbaut waren. Gleichwohl hat mir die Sonate einen viel höhern Genuss gewährt, wenn ich sie für mich daheim spielte, ungeachtet eine und die andere Note dabei unter das Pult fällt." — Und das Opus 47? — „Ach, das war ein Hochgenuss, in dessen Erinnerung ich noch schwelge. Er fand bei dem Rathe W. statt, woselbst nur drei oder vier Zuhörer waren; die Sache hatte sich ganz zufällig gemacht, aber, wie gesagt, es war ein Hochgenuss." — Wie ist mir doch; spielte der Pianist L. in einem hiesigen Concerte nicht auch eine Beethoven'sche Sonate? — „Ach, gehen Sie mit der Erinnerung. Das war die *Cis-moll*-Sonate Op. 27. Aber wie spielte der Mensch sie? Richtiges Tempo, Vortrag, Seele, Alles fehlte. Er spielte sie nur, um damit fertig zu werden. Wirklich fehlte wenig, um Einem die Sonate zu verleiden." — Das wundert mich nicht; vielmehr kann ich dazu einen Pendant liefern.

24

Von einem der ersten jetzt lebenden Virtuosen habe ich in einer Privatgesellschaft, die — was ihm nicht unbekannt war — fast nur aus Kennern und wahren Verehrern der Tonkunst bestand, die *Sonate pathétique* vortragen hören, aber wie? im rapidesten Tempo, alle dynamischen Andeutungen im Superlativ ausgelegt, daher immer *pianissimo* oder *fortissimo*; von einem *juste milieu* war keine Spur. — „Das muss ja ein merkwürdiger Vortrag gewesen und namentlich das *Adagio* dabei total verdorben worden sein.“ — Das können Sie leicht denken. Noch kam ein Kuriosum hinzu. Alles Zureden vermochte den Virtuosen nicht, das Schlussrondo zu spielen; lieber wiederholte er nach dem *Adagio* nochmals das erste *Allegro*. — „Seltsam, in der That. Aber ich merke, wo Sie hin wollen: Sie meinen, dass die heutigen Virtuosen dem Vortrage gediegener Compositionen nicht gewachsen sind und dass die Rücksicht auf den Geschmack des Publicums häufig nur ein Vorwand sein mag?“ — Allerdings; und ich bin ausserdem noch der Meinung, dass ein Virtuose, der heutiges Tages eine wahrhaft klassische Pièce vorträgt, darum noch nicht die Präsumtion klassisch-musikalischer Bildung und des echten Künstlergeistes für sich habe, sondern dass eben sowohl die Kokketterie dabei zum Grunde liegen kann, eine gewisse Allseitigkeit zu zeigen und zugleich den Verehrern gediegener Musik den Mund zu stopfen. — „Ei, ei, Freund, Sie sind hart; denken Sie an Clara Schumann, an Liszt.“ — Ausnahmen muss ich allerdings gelten lassen; diese beiden Virtuosen habe ich leider nicht gehört und kann daher nur aus öffentlichen Referaten und Kritiken und — was mir werther ist — aus den mündlichen Erzählungen urtheilsfähiger Ohrenzeugen vermuthen, dass Klara Schumann allerdings den Namen des Virtuosen vollkommen adelt. — „Nun, und Liszt doch auch?“ — Jedenfalls muss er zu den interessantesten Erscheinungen in der heutigen Künstlerwelt gerechnet werden. Sein Vortrag seiner Bearbeitungen fremder Gesangs-Compositionen soll ausgezeichnet sein. Männer, welche keineswegs Freunde der jetzt so beliebten „Transscriptions“ sind, versichern, dass sein Schubert'scher „Erlkönig“, von ihm vorgetragen, einen eigenthümlichen Zauber ausübe, der es ganz vergessen lasse, dass man nur Surrogat des Gesangs höre. Ausserdem wählt er mehr als andere Virtuosen zu seinen öffentlichen Vorträgen auch klassische Werke fremder Meister. Sehr häufig wird er dabei nun beschuldigt, zu outriren und mehr sich selbst als das vorzutragende Werk zu zeigen. Das muss ich nun dahin gestellt sein lassen, so lange ich ihn nicht selbst gehört habe. Aber gewisser nicht unerheblicher Bedenklichkeiten kann ich mich auch bei ihm nicht entschlagen. Erinnern Sie sich der Referate über sein Debüt in Leipzig? — „Ach ja; hatte man dort nicht die Mad. Schumann ihm vorgezogen?“ — Ganz recht; man fand dort sein Spiel mehr erstaunenswerth als fesselnd, während seine Nebenbuhlerin allgemein entzückte. — „Aber, Freund, sollte da auch nicht einige Vorliebe für die Landsmännin das Urtheil so gestaltet haben?“ — Schwerlich; es waren Einzelnheiten angeführt, deren ich mich zwar nicht mehr genau erinnere, die aber, wie ich bestimmt versichern kann, einen solchen Verdacht gar nicht aufkommen liessen. Auch ist — was nicht unwichtig erscheint — in keiner der unzähligen Kritiken des Liszt'schen Spiels die Leipziger Ansicht bestritten worden. Ausserdem hat Leipzig den Ruhm, durch den Schimmer sich nicht blenden zu lassen, sondern jede Kunsterscheinung gründlich und unbefangen zu betrachten. Die berühmte Catalani, überall mit Weihrauch überschüttet, musste in Leipzig die ersten tadelnden Kritiken hinnehmen. — „Wer weiss, wie sie es mit den Kritikern mag verdorben haben. Manche der Herren lassen sich gern vergolden.“ — Gewiss; zu ihnen gehörte aber der Prof. Wendt nicht. Doch wieder auf Liszt zu kommen, der sich in Leipzig noch einen andern Tadel durch die Wahl seines zweihändigen Arrangements der Beethoven'schen *C-moll*-Symphonie zuzog. — „Und das wollen Sie auch tadeln?“ — Und mit vollem Rechte. — „Aber finden Sie es nicht bewundernswerth, ein so kolossales Werk für 2 Hände so zu arrangiren, dass es vielleicht voller klingt, als die vierhändigen Arrangements und dass man wähnen möchte, das Orchester zu hören? Ich erinnere mich sehr wohl, dass auch Sie dieses Arrangement anstaunten und nicht ohne Wohlgefallen anhörten, so weit der Virtuose N.N. vor einigen Jahren privatim daraus vorspielte.“ — Allerdings, darum nehme ich aber meinen Tadel nicht zurück. — „Aber widersprechen Sie sich dabei nicht?“ — Keineswegs. Wenn Jemand dieses Arrangement in einem öffentlichen Concerte an einem Orte vorträgt, wo ein Orchester für Beethoven's Symphonieen nicht zu haben ist, so mag es allenfalls entschuldigt werden. In orchesterreichen Städten aber schmeckt dergleichen zu sehr nach eitler Effecthascherei. Uebrigens will ich noch zu Liszt's Ehre glauben, dass er dieses Arrangement — viele seiner andern Arbeiten freilich auch — so zu sagen aus dem Aermel geschüttelt habe; andernfalls müsste man ihn nicht bloss der Ostentation, sondern auch noch der Zeitverschwendung anklagen. — „Wie so? Sie werden doch nicht die Klavierauszüge verdammen?“ — Durchaus nicht. Gute Klavierauszüge halte ich, wenn sie zweckmässig benutzt werden, für ein ganz gutes Mittel, dem Dilettanten die Bekanntschaft grösserer Werke zu erleichtern. Doch darüber, wie auch über die Einrichtung eines Klavierauszugs ein andermal. Hier nur so viel, dass er doch spielbar sein muss. — „Gewiss, und darum findet man ja auch bei übrigens zweihändigen Auszügen von Opern, Oratorien etc. die Ouvertüren häufig vierhändig arrangirt.“ — Und dagegen nun einen Liszt'schen zweihändigen Klavierauszug der *C-moll*-Symphonie? Wer soll ihn denn spielen? Die wenigen Virtuosen, die es vermögen, werden den Verleger nicht bereichern. — „Zugegeben; aber unter den Dilettanten giebt es doch auch Leute, welche es mit manchem Virtuosen aufnehmen.“ — Das sind doch auch nur sehr wenige; und was haben sie am Ende davon? Möchten Sie Ihrer Gattin nicht zureden, jenes Arrangement einzustudiren? Fähigkeit und Ausdauer darf ich ihr schon zutrauen. — „Ich ihr zureden? Nun, da müsste sie mehrere Monate dazu verwenden und sich damit quälen. Nein, das wäre kein Musiktreiben. Lieber abreden würde ich ihr.“ — Mithin bestätigen Sie selbst meine Behauptung. Noch habe ich aber eine dritte Bedenklichkeit auf dem Herzen. — „Und die wäre? ha, ich errathe sie am Ende schon. Meinen Sie nicht etwa den neuerlichen Einfall, unter freiem Himmel ein Pianoforte-Concert zu geben? Mir wenigstens scheint es ein arger Missgriff, der nur aus einem gänzlichen Verkennen der physischen Eigenschaften des Saitentons hervorgehen kann.“ — Nicht auch aus des Virtuosen Ueberschätzung seiner selbst, seines Rufes und aus einer Neigung zum Absonderlichen? — „Vielleicht aus einer Mischung dieser sämmtlichen Ingredienzen. Sei dem nun, wie ihm wolle, der Missgriff ist nicht wegzuleugnen. Dessen ungeachtet kann Liszt immer doch ein genialer Kopf sein. Begeht doch das grösste Genie wohl die ärgsten Missgriffe; oder wollen Sie Liszt verdammen, weil er — nun, weil er ab und zu einen *faux pas* macht, während Andere deren zehn machen? Aber sonderbar kommt es mir vor, und ich muss fast lachen, dass wir Beide über einen Virtuosen streiten, ohne ihn jemals gehört zu haben.“ — Streiten wir denn? Wir geriethen von Beethoven'schen Klavier-Compositionen auf Liszt; sehr natürlich, da namentlich er sie häufig vorträgt. — „Und darüber sind Sie mir eine Antwort schuldig geblieben. Sie sind nämlich für das Virtuosenthum offenbar nicht sehr eingenommen; darin gehen Sie aber gewiss zu weit. Virtuosen — so scheint es mir — müssen sein; ohne sie würden S. Bach, Händel, Mozart, Beethoven, K. M. v. Weber, Hummel etc. — von den Lebenden gar nicht zu reden — schwerlich so hoch gestiegen sein.“ — Ganz

gewiss, und ich füge zu den genannten Namen noch ganz besonders Josef Haydn. — „Der aber nie Virtuose gewesen ist." — Eben darum und um Ihnen zu beweisen, dass ich Ihrer so eben ausgesprochenen Behauptung durchaus beipflichte. Damit will ich aber den Auswüchsen des Virtuosenthums keineswegs das Wort geredet haben. — „Und damit meinen Sie ohne Zweifel die jetzige Zeit?" — Nicht ausschliesslich. Schon S. Bach klagt über Klavierhusaren; Mozart hat ähnliche Bemerkungen gemacht; Beweises genug, dass dergleichen Unkraut zu allen Zeiten sich vorgefunden. Ganz natürlich; je häufiger eine Pflanze angebaut wird, desto mehr missrathene Exemplare finden sich vor. — „Mithin also gerade in der neuesten Zeit?" — Ich verstehe, was Sie mit dieser Frage sagen wollen, will sie aber doch nicht ganz unbejaht lassen, ohne darum die Vergangenheit, so weit man nicht selbst ihr beobachtender Zeitgenoss gewesen ist, auf Kosten der Gegenwart zu erheben, was immer ein missliches Wagniss bleibt, welches leicht zur Ungerechtigkeit gegen die Zeitgenossen führt. Alle Virtuosen des vorigen Jahrhunderts kenne ich nicht, habe auch nicht Lust, in literarischen Werken sie aufzusuchen. Ueberdies dürfte die Ausbeute unvollständig ausfallen, da manche ephemere Erscheinung unter ihnen der Aufmerksamkeit des Sammlers mag entgangen sein, so wie mancher der heutigen Virtuosen ebenfalls mit seinem letzten Tone für immer verklingen wird. Wenn aber Rochlitz's Bemerkung richtig ist, dass nämlich Gutes und Schlechtes in den verschiedenen Kunstperioden quantitativ wohl immer ziemlich in einem und demselben Verhältniss gestanden, dass dagegen des Mittelmässigen heut zu Tage mehr geschaffen werde als früher, so darf man, bei aller christlichen Nächstenliebe für die Zeitgenossen, dies ganz besonders auf das Virtuosenthum mit Beziehung auf das Pianoforte anwenden. — „Ohne Zweifel; denn nicht nur, dass gegen früher die Zahl der musizirenden Hände sich bedeutend vermehrt hat, auch die Kunst des Instrumentenbaues ist seit weniger denn 20 Jahren bedeutend vorgeschritten, so dass selbst ein K. M. v. Weber redivivus erstaunen würde, seine Aufforderung zum Tanze auf einem neuern Instrumente zu hören." — Und, setzen Sie hinzu, dass viele der neuern Compositionen auf einem ältern Instrumente gar nicht ausführbar sind, so wie auch, dass Liszt nur durch die neuern Instrumente zu der Idee der Orchestration des Pfte. veranlasst werden konnte. — „Das bedarf nicht erst des Beweises; auch verkenne ich das Dasein der Auswüchse des Virtuosenthums keineswegs; wiewohl ich die Grösse derselben, so wie ihr Verhältniss zur Vergangenheit und Gegenwart genau zu beurtheilen nicht im Stande bin. Ueberhaupt welche Forderungen stellen Sie denn eigentlich an den Virtuosen?" — Haben Sie selbst nie die Beantwortung dieser Frage versucht? — „Hm, ich denke, bedeutende mechanische Fertigkeit, vollendeten Vortrag, zweckmässige Auswahl guter und ein grösseres Publicum ansprechender Compositionen." — Nicht zu vergessen den Hauptzweck, dem Publicum durch seine Leistungen einen Kunstgenuss zu verschaffen. — „Ganz recht; deshalb forderte ich schon die zweckmässige Auswahl." — Desto besser; nur lässt dieser Ausdruck so verschiedenartige Erklärungen zu, dass ich mir meinen Zusatz nicht versagen konnte. Wenn Beethoven's *D-moll*-Sonate, von SS. vorgetragen, Sie und das ganze Auditorium kalt gelassen hat, so kann bei Festhaltung der von Ihnen erwähnten Umstände der Grund wohl nur in Aeusserlichkeiten gelegen haben. — „Vielleicht am Lokale?" — Zum Theil allerdings. Denn dass ein Concertsaal nicht in gleichem Grade dem gesammten Orchester wie dem Pianoforte günstig sein kann, werden Sie doch zugeben. — „Im Allgemeinen, ja; dass aber der Unterschied so gross sei, wie Sie zu glauben scheinen, möchte ich doch bezweifeln; die Idee eines Concertes für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters wäre dann von vorn herein verwerflich, und Mozart, Beethoven, Weber etc. hätten durch derartige Compositionen sich derselben Zeitverschwendung schuldig gemacht, welche Sie vorher gegen Liszt aussprachen. Ausserdem vergessen Sie ganz die Kraft des Tons, welche die heutigen Instrumentmacher dem Pianoforte zu geben wissen." — Keineswegs. Unter allen musikalischen Instrumenten, mit deren Vervollkommnung man in der neuern Zeit sich beschäftigt hat, wird dasjenige am meisten den Erfindungsgeist gereizt haben, an welchem man die grössten Unvollkommenheiten zu gewahren glaubte. Am wenigsten verändert worden sind daher die Bogeninstrumente; am bedeutendsten dagegen — „das Pianoforte, wollen Sie sagen? erinnern Sie sich aber der mit Klappen bereicherten hölzernen Blasinstrumente, der Messinginstrumente mit Ventilen?" — Ja doch, ja, auch der kürzern und dagegen vermehrfachten Windungen der Posaune und der Trompete. Aber welchen Zweck haben alle diese Veränderungen? doch nur entweder das Spiel zu erleichtern, oder den Umfang zu erweitern, resp. einzelne Octaven zu vervollständigen, einzelnen Tönen mehr Reinheit und leichtere und präcisere Ansprache zu verschaffen. Im Allgemeinen die Stärke des Tons zu vergrössern hat man dabei nicht beabsichtigt; man will sogar behaupten, dass die Messinginstrumente in dieser Beziehung eingebüsst hätten. Dagegen drehen sich alle Verbesserungen beim Pianoforte hauptsächlich um die Verstärkung des Tons. — „Und dadurch ist doch auch eine grössere Verbreitung des Tons, ein längeres Nachklingen desselben erreicht worden." — Allerdings; der Ton klingt weiter und länger nach, aber er singt nicht, und fällt daher bei seiner Stärke immer ab gegen den Ton des Orchesters. Irgend ein kantabler Satz, zuerst vom Orchester und dann vom Pfte. vorgetragen, kann Ihnen den Beweis liefern. — „Und dennoch billigen Sie die Idee eines Pianoforte-Concertes?" — Warum nicht? Sobald nur der Componist seine Aufgabe richtig verstanden und glücklich gelöst hat, nicht die Schwächen, sondern die Vorzüge des Instrumentes zu benutzen und diese in glückliche Verbindung mit dem Orchester zu bringen. Dass viele Pianoforte-Concerte diesen allerdings schwierigen Forderungen nicht entsprechen, hat schon der geistvolle Hoffmann anerkannt und nur Mozart's und Beethoven's Concerte davon ausgenommen, die er deshalb Symphonieen mit oblig. Pianoforte nennt. Mag es sein, dass man diesen Ausdruck nicht urgiren darf; jedenfalls liegt die Ueberzeugung darin, dass beide Meister das richtige Verhältniss des Pianoforte zum Orchester erkannt haben. — „Und dennoch bekommt man auch deren Concerte selten oder nie zu hören." — Ganz abgesehen von der künstlerischen Individualität der heutigen Virtuosen, kann der Grund hiervon vielleicht in der grössern Ausdehnung der Form liegen, in welcher die Concerte damals geschrieben wurden und bei welcher schon ein Grad von Empfänglichkeit und eine Ausdauer der Aufmerksamkeit Seitens der Zuhörer vorausgesetzt werden muss, der heut zu Tage wohl schwerlich sich überall vorfinden dürfte. Daher hat man die Form bald intensiv, bald extensiv verkürzt und einzelne Concertsätze, Rondo's mit Begl. des Orchesters etc. geschrieben. — „Sie scheinen also nicht sehr für die Wahl Mozart'scher Concerte zu öffentlichen Vorträgen zu sein." — Wie man es nimmt. In der philharmonischen Gesellschaft zu London legte noch vor einigen und 20 Jahren — ob jetzt noch, weiss ich nicht — ein Gesetz jedem Pianisten, der darin auftreten wollte, die Verpflichtung auf, wenigstens ein Mozart'sches Concert vorzutragen. Beweises genug, dass die Form, welche Mozart für seine Concerte gewählt hat, doch lange in Ansehn gestanden. Daraus folgt nun allerdings nicht, dass dem auch noch jetzt also sein müsse. Es ist nämlich wohl sehr natürlich, dass selbst ausgezeichnete Componisten gerade in ihren Concertsätzen mehr als in andern Arbeiten sich der Mode, dem herrschenden Geschmacke und manchen andern Aeusserlichkeiten zu akkommodiren suchen, so weit sich dies mit der echt künst-

lerischen Intention vereinigen lässt. Ganz besonders wird das der Componist thun, welcher zugleich selbst Virtuose ist. Dass damit weder für den Componisten noch für sein Werk der allergeringste Tadel ausgesprochen ist, wird kaum der Andeutung bedürfen. Bleibt nun auch die Kunst immer dieselbe, so sind doch ihre Formen der Veränderung unterworfen; und so kann es geschehen, dass das, was vor 50 Jahren entzückte, heute kalt lässt. Wenn man daher daran denkt, öffentlich Mozart's Concerte zu spielen, so muss man das Publicum genau kennen. Hat man die Ueberzeugung, dass der Kunstsinn desselben hinlänglich geweckt sei, um auch die Leistungen einer früheren Periode zu würdigen, so kann eine zweckmässige Auswahl jener Concerte sehr zu loben sein. Andernfalls aber kann damit Viel verdorben werden.

(Schluss folgt.)

Ein Traum in der Christnacht.

Oper in drei Akten, Gedicht von Carl Gollmick, Musik von **Ferdinand Hiller.** Klavier-Auszug. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Unsere Leser müssen es gewohnt werden, vaterländische Werke statt aus lebenskräftigen Aufführungen, nach Partituren oder gar nach Klavierauszügen besprochen zu sehen. Dieselbe Ungunst der Verhältnisse, die in der dramatischen Literatur eine Menge talentvoll geschriebener Schau- und Trauerspiele zu einem Scheinleben in den Fächern der Bibliotheken verdammt, beherrscht auch noch immer die Mehrzahl unserer, zudem oft gelungenen, deutschen Arbeiten im Gebiete der Oper. Der ernste Deutsche mit seinem tiefen Gemüthe, es ehrlich meinend mit dem Publicum, seine Aufgabe ganz zu durchdringen strebend, sieht sich durch leichtfertige Fabrikarbeiten, die nur im Stande sind, ein blasirtes Publicum einige Stunden lang nicht geistig zu beschäftigen, sondern zu zerstreuen oder gar sinnlich zu betäuben, von der Bühne verdrängt.

Auch Hiller's vorliegende Oper hat nicht gefallen, und doch — wie vieles Gute, ja Vortreffliche und Gedankenreiche füllt die 184 Spalten des vom Verfasser selbst sehr geschickt veranstalteten Klavierauszuges. Welche Meditationen sind zwischen den Zeilen zu lesen, welche reiche Bildung eines geistvollen Mannes spricht sich in der ganzen musikalischen Bearbeitung kräftig aus, aber zu gleicher Zeit auch welcher Widerspruch eben dieser Vorzüge mit den einfachen Zuständen einer ländlichen Familie, wie sie das Personal der Oper bildet? Eine musikalische Dorfgeschichte! Wie aber eine solche von einem modern erzogenen Geiste voller Sarkasmen und Skepticismus herausgebracht werden soll, haben wir nie, trotz der massenhaften beliebten Literatur dieses Genre's begreifen können. Der Standpunkt Hiller's ist demnach der einer kalten Reflectirtheit, und der natürliche Instinct des Publicums fühlte heraus, dass nicht der Meister mit seinem Herzblut im Werke zugegen sei, sondern die Nebelbilder seines abstrahirenden Verstandes; das Volk durchschaute die Phantasmagorie der Volksoper und liess sie fallen. Damit ist aber nicht der Composition ihr Werth abgesprochen, sie ist um nichts schlechter, als eine Menge beliebter Gesangs-Compositionen deutscher Meister, die ihrer erträumten Natur nach, im Concertsaal und am Piano immer fort vegetiren, aber einmal auf die Bretter, vor die unerbittlichen Forderungen eines nach dramatischen oder auch nur theatralischen Situationen begierigen Publicums gestellt, mit Hiller's Christnacht ein Loos theilen würden.

Der Text ist nach dem sogenannten Volksdrama Raupach's: der Müller und sein Kind, von Carl Gollmick bearbeitet und verräth eine bühnengewandte Feder, die auch äusserlich geschickt genug war, die vorhandenen Hebel dem Componisten für die musikalischen Intentionen technisch zur Hand zu legen. Nichtsdestoweniger lässt sich mit Bestimmtheit behaupten, dass der Text den ersten Anstoss zum Verderben der Oper gegeben haben wird. Sehen wir zu. Wer in der Christnacht um Mitternacht auf den Kirchhof geht, erblickt in langem Zuge alle im nächsten Jahre dem Tode Verfallenen. Conrad, der vom reichen Müller Reinhold abgewiesene Geliebte Marien's, geht Nachts hinaus:

Ha, wenn ich ihn sähe
Im Geisterzuge vorübergehn,
Dann könnt' ich noch hoffen,
Es wär' um mich Armen
Dann noch nicht geschehen.

Auf den Gräbern schläft er ein und erblickt im Traume (!) den Geisterzug, der für den Zuschauer in einer theatralisch zugestutzten Vision vorübergeführt wird. Er sieht die Geliebte und ihren Vater unter den Todten. Dieser aus einem ähnlichen abergläubischen Motiv mit dem Todtengräber auf den Kirchhof kommend, wird von dem erwachenden Conrad mit folgenden Worten angeredet:

Conrad. Ha, Nachtgespenst! kommst du wieder? — Kannst du nicht bleiben in der Kirche? fort! fort!

Reinhold. Conrad! — Er hat die Todten geseh'n — er hat mich geseh'n — ich muss sterben! ich muss sterben!

So schliesst der zweite Akt. Es ist also nicht die Geisterwelt selbst mit ihrer dämonischen Gewalt, die in das Leben der Menschen greift, sondern ein verrückter Aberglaube beschränkter Köpfe, der uns entweder zum Lachen oder zum Aerger zwingt, wenn wir daraus die tragische Wendung menschlicher Schicksale hergeleitet sehen. Als ob es in der Oper darauf ankäme, wie in der Wissenschaft die reine Vernunft zu Ehren zu bringen! als ob wir es hier mit etwas Anderem als der Poesie zu thun hätten! Der alte Müller nimmt sich natürlich diesen Vorfall so zu Herzen, dass er endlich in vollkommener Geistesabwesenheit die Liebenden verflucht und stirbt. Auch die Tochter, als gehorsames Kind, kann jetzt nicht länger widerstehen und bleibt am gebrochenen Herzen auf dem Platze. Hier ist nun keine Gestalt, an der wir das geringste Interesse nehmen und der Musiker konnte nicht dazu kommen, die flache rationalistische Haltung des Ganzen zu überwinden, da, wie wir schon gesagt, auch sein Verhalten dem Werke gegenüber das der Ironie war.

Die poetische Impotenz des Textdichters beweist sich noch aus einem Punkte auf's deutlichste. Als Practiker sah er wohl ein, dass dem Musiker in der vierten Scene des ersten Aktes wesentlich zu Hülfe gekommen würde, wenn er ihm zu dem Liede Conrad's einen tiefgefühlten Text gäbe. Da er jedoch selbst nicht im Stande war, mit einem solchen zu dienen, griff er zu einem der schönsten Eichendorff'schen Gedichte und verballhornte es auf folgende Weise:

Carl Gollmick.	Eichendorff.
In einem kühlen Grunde Da geht ein Mühlenrad, Wo ich gar manche Stunde Allein gesessen hab'.	In einem kühlen Grunde Da geht ein Mühlenrad — Mein Liebchen ist verschwunden Das dort gewohnet hat.
Ich hab' mit meiner Lieben Gar oft gesessen dort; Jetzt haben sie getrieben Mich in die Weite fort.	Sie hat mir Treu versprochen Gab mir einen Ring dabei: Sie hat die Treu gebrochen, Das Ringlein sprang entzwei.

Ich möcht' als Spielmann reisen
Weit in die Welt hinaus

> **Und singen meine Weisen**
> **Und geh'n von Haus zu Haus.**
>
> Ich möcht' als Reiter fliegen
> Wohl in die blut'ge Schlacht,
> Um stille Feuer liegen
> Im Feld bei dunkler Nacht.
>
> Hör' ich das Mühlrad gehen,
> Ich weiss nicht was ich will —
> Ich möcht' am liebsten sterben,
> Da wär's auf einmal still.

Man weiss wirklich nicht, was man mehr bewundern soll, das richtige Gefühl für Disposition des Drama's und das Verlangen, hier lyrisch bedeutend zu werden, oder die Keckkeit, mit der ein köstliches Kleinod mitten durchgehauen wird. Der Kritiker Th. Nuoff sagt in No. 177 der deutschen Jahrbücher, von diesem Liede: Nicht trefflicher und wahrer als in diesem Gedicht kann die bitterste Kränkung verrathener Liebe wiedergegeben werden; wie die gefolterte Seele des betrogenen Liebenden bald immer und immer auf's Neue an ihren Qualen selbstquälerisch sich weidet, bald ins Leben und die Welt zu muthiger Zerstreuung hinausstürzen möchte u. s. w. Also verrathene Liebe und nicht treue, aber noch getrennte Liebe spricht sich so aus! Doch wenden wir uns zu dem Tondichter.

Die Ouverture, *Andante mosso*, *E-moll* $\frac{6}{8}$, später *Allegro vivace*, ist geschickt à 4 m. arrangirt und mit der bekannten Gewandtheit des Componisten geschrieben. Wir kommen indessen bei der Anhörung zu keinem rechten Genuss, indem späterhin die Tempi zu hastig wechseln. Vielleicht ändern wir unsere Meinung bei einer etwaigen Execution, da die Nüchternheit der Klangfarbe des Piano's Umstände der Art in einer gewissen Trockenheit erscheinen lässt, die bei geschmackvoller Instrumentation ganz wegfällt. Die Ouverture schliesst mit einem *Presto* in *E dur* $\frac{4}{4}$ kräftig und effectvoll.

Die Introduction *Allegro con brio*, *G-dur* $\frac{4}{4}$, zeigt sich auch als das Werk eines gebildeten Musikers, der als Herr in seinem geistigen Eigenthum mit weiser Mässigung Alles zu seinen Zwecken verwendet und namentlich in der Gestaltung und Abrundung der einzelnen Musikstücke, wie in ihrem richtigen Längenmaass viele Verdienste besitzt.

Das Lied Reinhold's: „Bedenk', wie schön, so stolz zu prangen an eines reichen Mannes Arm", *Allegretto*, *B-dur* $\frac{3}{4}$, ist gut im Character des alten Geizhalses gehalten, nur zeigt sich schon hie und da ein wählerischer Zug im Componisten, eine Sucht, das Ueblichere aber Geschmackvollere zu vermeiden, um durch das Unerwartete, aber nicht Ansprechende zu überraschen.

Das folgende Lied Conrad's (Tenor) *Andante*, *A-moll* $\frac{6}{8}$, haben wir schon hinsichtlich seines Textes besprochen, es gehört zum gelungensten der Oper und ist mit sichtlicher Vorliebe und dichterischer Begeisterung concipirt und gearbeitet. Leider sind wir nicht im Stande, auf einzelne Stellen, an denen wir geistreiche Wendungen in der Instrumentation vermuthen, hinzudeuten, da der Componist beim Arrangiren die kleine Mühe gescheut hat, durch Bezeichnung der Instrumente der Phantasie ein wenig zu Hülfe zu kommen.

Melodrama und Duett zwischen Conrad und Maria, *Allegro* $\frac{6}{8}$ *E-dur*, gefällt uns sehr durch seine natürliche Frische, die Wärme des Gefühles, die Anmuth der musikalischen Gedanken und den raschen Verlauf. Da ist keine schlaffe Sentimentalität, es ist der feurige Herzenserguss zweier Liebenden und wird als solcher vorgetragen auch im Concertsaale am Piano seine Wirkung nicht verfehlen. In dem dritten Takte des *Piu moderato*, *A-dur* $\frac{4}{4}$, wollte uns eine kleine Reminiscenz an Spohr durchklingen.

Das Finale, *Allegro energico* $\frac{4}{4}$ *C-moll*, dann *Andante* $\frac{3}{8}$ (Quatuor), zuletzt *Allegro* $\frac{6}{4}$ *F-moll*, schliesst den ersten Akt passend ab. So viel sich aus dem Klavierauszuge vermuthen lässt, scheint es nicht nur musikalisch, sondern auch theatralisch gut gerundet und gruppirt zu sein.

Bis hierher haben wir die meiste Unmittelbarkeit gefunden; vom zweiten Akte an beschleicht den Componisten, der solchen Naturzuständen durch seine ganze Weltstellung fremd ist, diese Reflexion, diese angekränkelte Blässe des Gedankens, die der Einfachheit der Handlung so fern liegt. Entreact und Chor, Ersterer *Andante G-dur* $\frac{3}{4}$, Letzterer *Allegro E-dur* $\frac{4}{4}$, dann $\frac{6}{8}$, halten sich noch ziemlich frei davon. Der folgende Tanz der Bauern jedoch, *Assai moderato* $\frac{3}{4}$ *G-dur*, ist ein höchst dürftiges Machwerk. Freilich ist es die Natur des Volkstanzes, einfache Wendungen, kunstlose Rhythmen zu besitzen, und Weber schuf in seinem Freischütz Bewundernswürdiges, der vorliegende Tanz aber ist unerquicklich in hohem Grade.

In der folgenden Ballade des Todtengräbers, *Moderato G-moll* $\frac{4}{4}$, excellirt der Componist in diesem ächt deutschen Genre des Unheimlichen und Schauerlichen. Es findet sich ein gewisser grauenhafter Humor darin, der, von einem guten Vortrage des Sängers unterstützt, trotz einzelner gesuchter Effecte, wohl ergreifend wirken kann.

Der nächste Chor ohne Begleitung, *B-dur* $\frac{3}{4}$, krankt auch an dieser erkünstelten Naivetät, die uns aus aller Täuschung reisst. Vielleicht war hier auch schon quantitativ der Schilderung der Stimmung des ländlichen Weihnachtsfestes genug gethan.

Die Lieder hat der Componist mit besonderer Vorliebe und der richtigen Einsicht, dass das Volkselement zumeist diese Form der musikalischen Aeusserung wählt, in sein Werk verflochten, und so bringt er denn schon wieder ein *Andante all antico F-dur* $\frac{3}{4}$: „Ein Mägdlein sass im Kämmerlein". Hier hat er den altfränkischen Zopfstyl gut getroffen und den Schluss durch die, wenn nicht neue, doch wirksame Wendung, dass der Text des Liedes mit einem plötzlichen Ereigniss in der Handlung zusammenfällt, glücklich gesteigert.

Mit dem Final-Duett, *Moderato* $\frac{3}{4}$ *Cis-moll*, können wir uns nicht recht befreunden, es scheint dem Componisten selbst nicht behaglich dabei gewesen zu sein.

Recitativ und Arie Conrad's im dritten Akte wird durch die characteristische Eingangsfigur der Ballade eröffnet. Einzelne Wendungen, z. B.: „Hu, der Wind durchweht einen bis auf's Mark" sind prägnant aufgefasst. Eine grollende hingeworfene Cellofigur begleitet diese Worte. Das *Allegro C-moll* $\frac{2}{4}$ voll leidenschaftlicher Zerrissenheit. Es folgt darauf die Vision im Traume. Ueber das nächste Melodram und das Recitativ erlauben wir uns ausser der Bühne kein Urtheil, dergleichen wird nur etwas durch sorgfältiges Ineinandergreifen aller theatralischen Hülfsmittel. Im Chor und Ensemble, *C-dur* $\frac{4}{4}$, ist die gespannte Neugier der Landleute deutlich ausgedrückt, aber zu breit ausgesponnen, es wäre an der Hälfte genug gewesen.

Mit dem Eintritt Conrad's wendet sich der Componist nach *C-moll* $\frac{3}{4}$ und führt den Contrast zwischen dem von Qualen gepeinigten Gemüthe des Jünglings und dem starren Abweisen des Chors klar und gelungen durch. Die Geliebte kommt hinzu, nachdem Conrad geflohen ist, hier aber steigert sich die Musik, wie uns scheint, nicht genug. Im Finale entwickelt sich, namentlich in der Rolle des Conrad, *Vivace E-dur*, viele Leidenschaft, die aber auf der Bühne nicht mehr ergreifend wirken kann, da, wie schon bemerkt, der Zuhörer unmöglich von Theilnahme für die Figuren des Drama's erfüllt sein kann. Der Componist schüttet hier seine schönen Fähigkeiten in ein wahres Danaidenfass. Der Schluss der Oper jedoch bricht der Natur der Sache nach kurz und bündig ab.

So tritt denn auch hier der Uebelstand eines textlichen Missgriffes der grossen Arbeit des Tonsetzers, wie so oft bei deutschen Werken, störend entgegen. Möge Jeder, ehe

er sein Talent so ausbeutet, wie es der Umfang einer Oper nöthig macht, doch ja erst seine poetische Grundlage einer strengen kritischen Prüfung unterwerfen.

Ernst Kossak.

Berlin.

Königliche Oper.

Der 21. Mai ist in den Annalen unserer Oper wieder mit Rothstift zu bezeichnen. Wir bekamen eine neue und zwar eine deutsche Oper zu hören: Zayre, grosse tragische Oper in vier Abtheilungen, nach dem Französischen bearbeitet von Tenelli, in Musik gesetzt vom *H. E. z. S.* Die Buchstaben bedeuten eine fürstliche Person. Verfolgen wir nach einer ersten Aufführung einen Theil des Werks in seinem Verlaufe mit musik. Ohre. Ein Endurtheil soll sich an den Bericht anschliessen. Zayre und Fatime, Sclavinnen des Sultans Orosman, treten mit Chor auf. Die vorangegangene, etwas ausgedehnte Ouvertüre enthält verschiedenartige, streng genommen nicht zusammengehörende Elemente und lässt einen gewissen Dilettantismus in der Instrumentation nicht verkennen. Der Chor ist von süsslicher Haltung, ohne characterische Färbung und behandelt in der mehrstimmigen Liedform zu den Worten: „Blumen schnell verblühen und Rosen leicht vergehen" ein chromatisches Motiv, das im Verlauf der Oper zum Ausdruck des Schmerzes öfters wiederkehrt. Die erste Cavatine der Zayre ist ein Bravourstück, mit Trillern hinlänglich ausgestattet, ohne nur im Entferntesten den durch den Text angedeuteten Schmerz auszudrücken. Anklänge an Meyerbeer. Der Componist begeht den Fehler, die Form der Arie nicht streng zu beobachten und mit der Melodie nicht da abzuschliessen, wo der Sinn des Textes einen Abschluss verlangt. Dieselben Mängel treten uns in dem darauf folgenden Duett zwischen Fatime und Zayre entgegen. Das Duett erinnert an Meyerbeer und Spohr, obgleich der Componist die characteristischen Modulationen des Letztern zu vermeiden sucht. Ein Marsch, welcher den Sultan nebst Gefolge einführt, ist gewöhnlich und ohne Ausgeprägtheit. Das Recitativ des Orosman enthält viele Mängel in der Instrumentation. Der sich anschliessende Chor ist wiederum sehr weich und süsslich, statt ein orientalisches Gepräge zu tragen. Das, was uns später Orosman sagt, ist nicht neu, wir glauben Alles schon irgendwo gehört zu haben, ohne dass wir auffällige Reminiscenzen nachzuweisen im Stande wären. Wir begegnen dann weiter mehreren falschen Declamationen bis zum Finale des Aktes, welcher mit einem Quintett abschliesst. Das Ensemble ist die schwächste Seite des Componisten. Er versteht weder zu individualisiren, noch kunstgerecht die Stimmen zu führen. Wir könnten nun in der Weise die ganze Oper durchgehen und würden immer wieder dasselbe sagen müssen. Im Ganzen, d. h. in der Auffassung des Textes, in der durchgehenden musikalischen Haltung, unterscheiden sich die vier Akte gar nicht von einander. Lusignan, der Vater der Zayre und Fürst von Jerusalem, ist ein alter Mann und musikalisch so gezeichnet, dass die tiefe Stimmlage (Bass) das Alter zu repräsentiren hat. Nerestan, ein französischer Ritter, der Bruder der Zayre, soll eine characteristische Figur sein. Sie hat im Othello ihr Vorbild. Da wir es mit dem Werke eines Dilettanten zu thun haben, dürften manche Mängel auf Entschuldigung Anspruch machen, obwohl es der Kritik gleichgültig sein muss, wer der Schöpfer eines Werkes ist. Sie betrachtet nur das Werk selbst. Allein dennoch gestaltet sich das Verhältniss günstiger, wenn wir von dem Texte ausgehen und bedenken, dass dieser die Grundlage zu dem Werke ist. Freilich blieb dem Componisten immer noch übrig, ihn zurückzuweisen und sich einen andern Vorwurf zu wählen. Der Text ist nun so angelegt, dass man nicht recht weiss, ob aus ihm eine Oper oder ein weltliches Oratorium zu machen ist, ausserdem noch langweiliger als Volteire's Drama. In dieses Dilemma wurde der Componist von vorn herein eingeschlossen, und so ist das Bestreben, statt tragisch zu zeichnen, sich auf religiös-kirchlichem Gebiete zu bewegen, leicht erklärlich. Ein Kirchenstyl ist es freilich nicht, mit dem wir uns hier im Theater abquälen müssen, aber jedenfalls könnte man vermuthen, dass der Componist sich vorzugsweise in kirchlichen Formen habe bewegen wollen. Die Naivität, mit welcher er hierbei verfährt, ist oft rührend. Als ob er nie im Leben den Menschen mit seinen Leidenschaften und der ganzen Fülle menschlicher Empfindung kennen gelernt habe. Es kam doch, wie in jedem dramatischen Werke, darauf an, menschliche Charactere zu zeichnen. Da, wo der Versuch dazu gemacht wird, erdrückt das durch den Chor repräsentirte kirchliche Bewusstsein die freie Bewegung des dramatischen Individuums ganz und gar. Es ist rührend und naiv, die Oper mit einem Choral abschliessen zu sehen: „Ja, dort oben in dem bessern Leben, wird Zayre dem vergeben, der ihr folgte in den Tod." Ein Sieg des Christenthums über den Islam. Die Tragik der Kunst und des Lebens besteht aber nicht in dem Ernste des Gegenstandes, in der Würde des Gebietes, auf welchem die menschlichen Handlungen sich entfalten, sondern in der ungeheuren Macht, mit welcher das Individuum, es sei welches es wolle und wo es wolle, der Gewalt des Schicksals trotzt. Hätte dies der Componist bedacht, und wäre er überhaupt fähig, Menschen musikalisch zu zeichnen, dann würden wir ein ganz anderes Werk vor uns sehen. Dessen ungeachtet freuen wir uns, wenn wir einen Fürsten nicht blos als Beschützer und Förderer der Kunst, sondern als selbstschaffenden Künstler auftreten sehen. Auch ist gegen die Aufführung solcher vom Standpunkte des Dilettantismus geschaffenen Arbeiten nichts zu sagen, wenn die Mittel dann vorhanden sind und dadurch die Bestrebungen wirklicher Künstler nicht zurückgedrängt werden, was zu untersuchen nicht unsere Sache ist.

Die Ausstattung war, wie in den letzten Zeiten immer, glänzend und einer königlichen Bühne angemessen, die Rollen wurden durch die besten Kräfte vertreten. Orosman Hr. Mantius, Lusignan Hr. Bötticher, Zayre Frl. Tuczeck, Fatime Frl. Brexendorf, Nerestan Hr. Krause, Chatillon Hr. Fischer. Die Theilnahme des Publicums trat nicht entschieden heraus und behalten wir uns vor, auf das Werk noch einmal zurückzukommen.

Dr. L.

Correspondenz.

Köln, am 20. Mai.

Die Proben zu unserm Musikfeste haben begonnen. Alles war gespannt, die berühmten Meister Spontini und Onslow zu sehen; vorgestern sind beide hier eingetroffen und von einer Deputation empfangen worden. Nachdem Tags darauf die ersten Proben unter der persönlichen Leitung beider Componisten stattfanden, wurde ihnen Abends bei Fackel- und Kerzenschein ein donnerndes Vivat und eine Instrumental- und Vocal-Nachtmusik gebracht. Beide dankten in französischer Sprache, und der Jubel, der nicht enden wollte, erneuerte sich, bis die ganze versammelte Volksmenge unter lauten Bravo's und Vivat's sich allmählich verlor. Besonderes Interesse erregt Spontini durch den zweiten Akt seiner unvergleichlichen Olympia; ganz Köln ist enthusiasmirt von der Genialität des Werkes und studirt mit ausserordentlichem Eifer die schwierigen Chöre und Doppel-Chöre. Die Sopran-Soli's sind durch Fräul. Babnigg, Schloss und Sachs besetzt und verspricht besonders die Erstere in der Partie der

Statirn sehr Bedeutendes. Die Grösse des Orchesters zu ermessen wird nicht schwer fallen nach der Bemerkung, dass zwanzig Contrabässe mitwirken. Spontini ist in Begleitung seiner Gemahlin, seines Schwagers Erard und des Herrn Guthy hier. Der Letztere wird für Pariser Journale ausführliche Berichte über das Musikfest liefern. *H. K.*

Dresden, den 15. Mai.

(Fortsetzung.)

Wenden wir uns zur Betrachtung der Concertmusik, so werden wir da die ständigen von den zufälligen (Virtuosen-) Concerten zu sondern haben, auch uns eines kurzen Hinblicks auf die öffentlichen Gartenconcerte nicht entschlagen können, da diese für das musikalische Leben unsrer Residenz nicht ohne Bedeutung sind.

Bei aller Empfänglichkeit für Musik, die ganz unbestritten hier herrscht, und bei dem Interesse für dieselbe, das in gewissen Kreisen so sehr bedeutend hier affectirt wird, haben doch die ständigen Concerte (Abonnementsconcerte, oder wie man sie sonst zu nennen beliebt) in Dresden nie recht auf einen grünen Zweig kommen wollen. Ich zähle zu ihnen die musikalischen Productionen, die vorzugsweise auf den Vortrag grösserer Instrumentalwerke (Symphonien, Ouverturen etc.) basiren und das virtuose Element, wo nicht ganz ausschliessen, wie die Symphonie-Soireen der Königl. Kapelle z. B., doch nur als Accidenz bebetrachten, wie etwa das Institut der leipziger Gewandhausconcerte.

Unsere Kapelle, die so wohl geschickt wäre, uns treffliche Leistungen, hohe Genüsse der Art zu gewähren, hat es zu einem derartigen Arrangement noch nicht bringen können. Bringen können, sage ich, denn an gutem Willen mag ich um so weniger zweifeln, als auch neuerdings wieder die Errichtung eines solchen Instituts zur Sprache gekommen ist. Es treten zur Vereitlung eines so löblichen Vorhabens der Hindernisse gar manche in den Weg. Dahin gehört der anstrengende Dienst, dessen ich schon oben gedachte, und der es zu einer sehr schwierigen Aufgabe machen würde, die Zeit für die erforderlichen Proben, sogar (da täglich im Theater gespielt wird) für die Aufführungen selbst zu finden. Letzteres liesse sich freilich wohl am ersten arrangiren, wenn für die sechs bis zehn Concerte, welche den Winter hindurch gegeben werden könnten, theaterfreie Abende durch die Intendanz geschaffen würden. Sie dürfte dabei schwerlich viel verlieren, da der nicht selten spärliche Besuch bei Wiederholung altbekannter Stücke kaum zu den Tageskosten im Verhältniss steht, oder stehen mag, will ich lieber sagen, da die inneren Verhältnisse des Theaters mir bedauerlicher Weise ganz fremd sind. Denn unsere Direction vermeidet es ganz consequent, mit einer ehrlichen, unabhängigen Kritik in Berührung zu treten, da sie den Vortheil nicht erkennt, der daraus für das Institut und dessen Leistungen entspriessen würde. Diese Kritik kann also stets nur nach dem äusserlich Gesehenen und allgemein Wahrnehmbaren urtheilen, mag eben deshalb bisweilen auch trotz des guten Willens zu hart oder streng erscheinen, weil ihr alle rechtfertigenden oder doch entschuldigenden Motive einzelner Erscheinungen nicht bekannt werden. Zum Aushorchen und Ausforschen aber achtet sie sich durchaus nicht berufen. Es ist darüber schon vielfach geklagt worden, aber natürlich stets fruchtlos; also nichts mehr darüber! (Schluss folgt.)

Nachklang aus Wien.*)

Das Feldlager, oder Vielka, wie die Oper hier genannt wird, beschäftigt dermalen und zwar mit Recht den ganzen gebildeten Theil der Hauptstadt. Eine so ausgezeichnete Leistung ist sicherlich nachwirkender als eine Menge politischer Händel, an denen nichts wahr ist als die Eitelkeit derer, die sie veranlassen, und die Kosten der Anderen, die sie zahlen. Es ging mit dieser Oper, wie es auch mit anderem Ausgezeichneten geht. Sie wurde erwartet mit grösster Spannung, fand begeistertste Aufnahme erst nur bei der unterrichteten Minderzahl, wurde den Massen nach und nach verständlich, und eroberte sich dann mit jeder Wiederholung eine solche Zunahme an Beifall, dass sie heute durch die grösste und wahrste Bewunderung von Anfang bis zu Ende wirklich auf den Händen getragen wird. Der Kränze und Blumen, des Klatschens und Hervorrufens ist kein Ende, und läge es an dem Wunsche des Publicums, so müsste von der Ouverture angefangen jede Nummer wiederholt werden.

Meyerbeer darf aber mit Ausführung und Ausstattung auch sehr zufrieden sein. Orchester, Chöre, Sänger und Sängerinnen bilden ein vortreffliches Ganze, und darüber schwebt mit einer Stimme, wie aus Sonnenstrahlen geflochten, die unübertreffliche Lind.

Das ist uns bald klar geworden, die alten Maasstäbe passen auf diese Oper nicht mehr. Es ist keine *seria*, es ist keine *buffa*. Sie besteht nicht mehr aus Liedern und Recitativen. Es ist eine Musik, die aus der Dienerinn zur Herscherinn geworden ist, die sich einen Thron erworben hat und darauf sitzt als eine Königin, die es ist. Man muss Meyerbeer den Shakespeare der dramatischen Musik nennen. Man kann ihn auch mit der neueren romantischen Dichterschule im Gegensatze zur klassischen vergleichen, aber mit der Beachtung, dass das Verhältniss der Leistung weit zu seinem Vortheile ist. Victor Hugo und Andere, die denselben Weg gingen, haben kaum ein paar Schritte auf der Bahn gemacht, auf welcher Meyerbeer Meilen durchlief. Die Macht der Instrumentirung hat kaum je einen ähnlichen Triumpf gefeiert als in Vielka. Chöre solcher Kraft und Schönheit sind noch nie da gewesen. Musikalische Gedanken haben sich nie in solcher Menge an einander gedrängt, in solcher Klarheit geschieden, in solcher Kürze ausgesprochen. Donizetti und Gefährten machten aus einer solchen Oper zweihundert. Der Gesang der Einzelnen und der Chöre schreitet wie ein Riese einher. Musik durchdringt das einzelne Wort wie die ganze Rolle. Die Recitative haben aufgehört Formeln zu sein, sie sind Gesang. Da sind andere Anfänge, andere Ausgänge als man gewohnt, andere Verbindungen. Wir haben keine Zeit uns mit dem *libretto* zu befassen, gegen das sich allerdings Vieles einwenden liesse. Tänze, Schauspiel, Scenenreichthum, Licht- und Farbenwirkung, alles wird von der Musik getragen und zu einem Ganzen gemacht. Warum soll man die Fülle tadeln, da sie nicht zu viel ist? warum zu trennen verlangen, was so gewaltig zusammenwirkt? Ehre diesem Werke des Genius, das den Ruhm deutscher Musik, den ein Gluck, ein Haydn, ein Mozart, ein Beethoven hochweg über die Musik aller übrigen Völker hoben, auf's Neue glänzend bewahrheitet. **P.**

*) Nicht aus der Feder unsers geehrten Correspondenten, und durch Zufall verspätet. *d. Red.*

Feuilleton.

Königsberg. Frl. v. Marra fährt fort, unser Publicum zu entzücken; Serenaden und Ständchen werden der Gefeierten gebracht und man bereitet einen Fackelzug mit grosser Vocal- und Instrumentalmusik vor.

Wien. Im Musikvereinssaal lässt sich die blindgeborene Pianistin Enrichetta Merli unter Mitwirkung der Mlle. Borghese und des jungen Violinspieler Sighnelli hören.

— Hr. Anton Rubinstein, der sich schon seit längerer Zeit bei uns aufhält, veranstaltete eine Matinée musicale im Bösendorfer'schen Saal. Nur eigene Compositionen brachte der junge Künstler zu Gehör, welche eben so wenig wie sein Spiel den

Erwartungen entsprechen, zu denen sein früh entwickeltes Talent berechtigte.

— Hr. Kapellmeister Nicolei ist von seiner Krankheit wieder genesen. Zunächst geht er nach Italien, um Rossini aufzusuchen, wird dann später nach Berlin zurückkehren und seinen dauernden Aufenthalt in Paris nehmen.

Braunschweig. Alex. Fesca, vielfach als Liedercomponist bekannt, beschäftigt sich mit Composition einer neuen Oper wozu Schmetzer den Text geliefert hat.

Bad Homburg. Frl. Bendini, früher bei der italienischen Oper an der Königsstadt, zuletzt an der Scala in Mailand engagirt, verweilt hier und wird am ersten Pfingsttag in einem hier stattfindenden *Concert spirituel* mitwirken.

Paris. Duprez ist hier wieder zurückgekehrt, um im Kreise seiner Familie seine Gesangsorgane zu schonen und neu zu kräftigen.

— Eine neue Oper von Adrien Boieldieu, „*le Bouquet de l'enfant*", wird mit grossem Beifall in der *Oper comique* gegeben.

Petersburg. Die berühmte Sängerin Frezzolini ist zum künftigen Carneval für die hiesige italienische Oper engagirt.

Venedig. Die italienische Oper brachte die *Lombardi* und *Ernani* von *Verdi*. In ersterer Oper zeichneten sich besonders die Damen Euphrosine Borghese, Mirate und Colini aus. Am 7. Mai gab man *Ernani* mit Mad. Tadolini, welche mit einem nicht endenwollenden Beifall empfangen wurde und diesen mit Ivanoff und Colini theilte.

Neu York. Henry Herz macht brillante Geschäfte in Amerika; von Triumphen geht er zu neuen Triumphen. In Neu-Orleans gab er 16 Concerte theils allein, theils von Sivori unterstützt. Die ersten Personen bringen ihm ihre Huldigungen dar, aber die gewichtigsten Beweise seines Erfolges sind seine Geldsendungen, welche er seinem pariser Hause übermacht, die in Raten von 10, 15 und 20,000 Frcs. bestehen.

Die in der letzten Nummer Ihrer Zeitung befindliche „Bescheidene Anfrage", beantworte ich dahin: dass ich Weihnachten 1846, der löbl. Schlesingerschen Musikhandlung hier, das in Rede stehende Stück, unter keinem andern Titel verkauft habe, als unter dem, vom Dichter selbst gegebenen:

„Die Lockung"

daher jede andere Fassung des Titels, nicht mir zugeschrieben werden kann.

Unter denselben Titel „die Lockung" habe ich dasselbe Gedicht für eine Stimme componirt, und bei den Herrn Bote & Bock 1841, in meinem Liederhefte op. 13. No. 2. herausgegeben.

Julius Stern.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 22. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 2. Juni 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Das heutige Virtuosenthum in seiner Wirkung auf den Dilettantismus.

(Schluss.)

Hierbei darf ich nicht unerwähnt lassen, dass Virtuosen-Vorträge häufig schon durch ein falsches Remplacement verlieren. — „Wie so?" Ein Concertsatz für das Pianoforte verliert immer, sobald ihm eine stark besetzte Musik unmittelbar vorausgegangen ist. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass auf Mendelssohn-Bartholdy's „Walpurgisnacht" ein Pianoforteconcert desselben Meisters folgte, aber eben darum nicht recht ansprechen wollte, wozu nun freilich noch kam, dass der Spielerin zwar nicht Fertigkeit und Präcision, wohl aber der kräftige Anschlag fehlte. — „Nun, dergleichen Fehler gegen das Remplacement machen reisende Virtuosen heut, zu Tage wohl am wenigsten; vor der Anwendung eines Orchesters hüten sie sich weislich. Sie suchen ein paar Piècen für Männerstimmen oder das erste beste Lied für eine Mädchenstimme durch Dilettanten vortragen zu lassen, blos damit sie selbst eine Pause zur Erholung haben. Aber sie verkleinern den Kreis dessen, was öffentlich auf dem Pianoforte vorgetragen werden soll, immer mehr; am Ende bleibt Nichts übrig." — Für viele der Herren dürfte das gerade das angemessenste Quantum sein. Auch scheint beim Publicum allmählich sich ein Degoût zu zeigen; denn von nah und fern hört man vom spärlichen Besuch der Virtuosen-Concerte. — „Häufige Wiederholungen erzeugen Gleichgiltigkeit; auch der finanzielle Punkt will dabei berücksichtigt sein." — Ohne Zweifel, und ganz besonders zu einer Zeit, wo das Proletariat sich überall als Thema aller Diskussionen geltend macht. Indessen darf darauf auch nicht zu grosses Gewicht gelegt werden. Glauben Sie nur: wenn ein Genuss wirklich anspricht, so findet bei Vielen sich doch noch eine Quelle, ihn sich zu verschaffen. Nun, jener Degoût hat einen tiefern Grund. Ueber die Unzweckmässigkeit des Locals habe ich schon gesprochen. Aber selbst den Fall angenommen, dass diesem Uebel häufig nicht abzuhelfen sei, was tragen die meisten reisenden Virtuosen vor? Etuden und sogenannte Fantasieen über Motive. Ich würde Nichts dagegen einwenden, mitunter eine Etude zum Vorschein zu bringen, namentlich, wenn neben dem materiellen Motiv auch ein geistiges darin interessant hervortritt, wie dies z. B. einigen Henseltschen nicht abzusprechen ist. Denn auch das Mechanische in der Kunst hat sein Recht; und ich mag es dem Virtuosen gar nicht verargen, wenn er, um seine mechanische Ausbildung zu zeigen, auch einmal zu einer Etude greift. Dessen ungeachtet bleibt dieselbe, auch wenn der damit verbundene Begriff gegen früher sich bedeutend, ja selbst bis zur Concertetude erweitert hat, doch nur eine untergeordnete Compositionsgattung; und dergleichen einem Publicum als Hauptgericht vorzusetzen, das vermag ich nicht zu entschuldigen. Was nun die sogenannten Fantasieen betrifft, so ist es damit mehr scheinbar, als wirklich anders bestellt; und ausserdem — „Aha, ich vermuthe, was Sie sagen wollen; Sie tadeln die Idee, fremde Motive zu benutzen, nicht wahr?" An und für sich keineswegs. Dass ein Componist durch ein oder einige bekannte und liebgewordene fremde Melodieen zu einer musikalischen Expectoration sich veranlasst fühlt, wer will das mit Grund tadeln? Das hiesse unter andern gleich die Variation verdammen. Eben so kann die Ideenassoziation, die durch eine fremde Melodie erzeugt wird, höchst interessant sein, wie dies z. B. Mendelssohn-Bartholdy's Fantasie über einen irischen Gesang zeigt. Lässt sich dasselbe aber auch von den meisten der heutigen umfangreichern Werke sagen, welche unter dem Namen der Fantasie in Concerten uns aufgetischt werden? Wo steckt denn z. B. in Thalberg's Werken dieses Namens die eigentliche Fantasie? Einige fremde Melodieen mit oder ohne Verbindungssätzchen aneinander gereiht und mit einigen Transscriptionen wieder-

holt, documentiren noch keine Fantasie; ich bin sogar der Meinung, dass es nicht einmal eines hohen Grades musikalischer Ausbildung bedarf, um nach Maassgabe der mechanischen Fertigkeit dergleichen Leistungen jeden Augenblick zu improvisiren. — „Wahrhaftig? mitunter, gestehe ich, bin ich auch schon auf ähnliche Gedanken gekommen, habe sie aber nicht weiter verfolgen mögen, aus Besorgniss, durch meine mangelhafte Kenntniss zu unbilligen Urtheilen über dergleichen Werke verführt zu werden. Dabei fällt mir eine andere Frage ein: wie geht es zu, dass heutige Virtuosen so selten oder gar nicht eine frei improvisirte Fantasie zum Besten geben, wie etwa Mozart und Hummel?" — Zum Theil liegt die Antwort schon in dem Gesagten: was man nicht hat, kann man nicht geben. Aber auch davon abgesehen, bin ich ganz damit zufrieden, mit dergleichen verschont zu werden; mehr oder weniger läuft es immer auf Ostentation hinaus. — „Wie, auch bei Mozart und Hummel?" Dass Mozart bei seinen vor einem grössern Concertpublicum improvisirten Fantasien nichts weniger als Trivialitäten zum Besten wird gegeben haben, ist gewiss. Besinnen Sie sich aber auf das, was Rochlitz über einen höchst reichhaltigen Concertabend erzählt, den Mozart in Leipzig hauptsächlich nur durch seine Virtuosenleistungen ausgefüllt und mit einer improvisirten Fantasie beschlossen hatte. — „Sie meinen, wie er den Violinisten Berger aus dem Concert in seine Wohnung nahm, dort von Neuem fantasirte und darauf dem Entzückten zurief: Jetzt erst haben Sie den Mozart gehört; was ich im Concert gespielt, das können Andere auch." — Ganz recht; und ich denke, dieser Vorfall kann wohl als Beleg zu meiner Behauptung dienen. — „Irre ich nicht, so haben Sie früher einmal erzählt, einem Concerte Hummel's beigewohnt zu haben, welches ebenfalls mit einer freien Fantasie beschlossen wurde." — Ja, im Jagor'schen Saale zu Berlin. Hummel trug sein Septuor vor, Mad. Stich, jetzige Crelinger, las Schiller's Cassandra, Bader sang Beethoven's Adelaide; irre ich nicht, so spielte Hummel noch eins seiner Trio's; den Schluss machte die freie Fantasie. Ich führe diese Einzelheiten absichtlich aus dem Gedächtniss an, um Ihnen zu zeigen, wie lebhaft trotz der darüber verflossenen 26 Jahre die Erinnerung an dieses Concert mir noch ist. — „Mithin können Sie auch noch jetzt genauer über Hummel's Fantasie urtheilen." — Ich glaube wohl. Hummel war durch sein Improvisiren berühmt. Aus allen Orten, wo er aufgetreten war, las man die schmeichelhaftesten Referate über seine Leistungen; ganz besonderes Gewicht war immer auf seine Improvisation gelegt. Dabei fiel es mir jedoch auf, dass in Bezug auf die letztere ebenfalls aus allen Orten immer das Geschick gerühmt war, mit welchem H. die bekannte Champagnerarie aus Don Juan hineingewebt hatte. Um so neugieriger wurde ich, ihn zu hören. Richtig, jene Arie fehlte auch dabei nicht. — „Wenn aber nun gerade diese Pièce ihn besonders ansprach, oder er guten Grund hatte, dadurch einer freudigen Begrüssung entgegen zu sehen —" So musste er anderseits doch auch den Verdacht berücksichtigen, der sich leicht aufdrängen konnte, an verschiedenen Orten eine und dieselbe Improvisation zu spielen (in welchem Falle der Ausdruck selbst obenein einen Widerspruch enthalten würde). Verstehen Sie mich übrigens nicht unrecht. Weit entfernt von der Absicht, damit Hummel's wirkliches Verdienst zu schmälern, bin ich vielmehr der Meinung, dass er allerdings der Mann der klassischen Improvisation war; schwerlich hätte sonst wohl der berühmte John Field in der Improvisation des angeblichen fremden Kaufmanns, der ihn besuchte, seinen Rival Hummel erkannt. Eben so wenig will ich auch das herabwürdigen, was Hummel an jenem Abende improvisirte. Wohl aber meine ich, dass der musik. Improvisator vor einem Concertpublicum schwerlich sein Bestes geben wird. Könnte ich auch noch besser fantasiren, als damals Hummel, schwerlich würde ich es für eine öffentliche Production wollen. — „Sie machen also in dieser Beziehung geringere Forderungen, weil ein gemischtes Publicum den vollen Werth einer musterhaften Fantasie schwerlich empfinden würde. Und unsere heutigen Virtuosen sollten nicht im Stande sein, die ermässigten Ansprüche zu befriedigen?" — So lange keiner der Herren factisch den Gegenbeweis geliefert hat, antworte ich ein entschiedenes Nein. Woher sollen sie denn auch die Fähigkeit dazu haben? Tagtäglich 8 bis 10 Stunden die mechanische Fertigkeit üben und dies Jahre lang fortsetzen, wie ich aus dem Munde dieses und jenes Virtuosen weiss — sagen Sie selbst, ob Sie es für möglich halten, dadurch wahre Kunstbildung zu erzeugen, namentlich aber die Divination zu wecken? Heisst es nicht vielmehr, sie geradezu tödten? Oder glauben Sie, dass bei einem solchen Verfahren Mozart seine Grösse würde erreicht haben? — „Aber die heutigen Anforderungen und die damaligen!" — Das ändert im Princip Nichts. So nothwendig auch die mechanische Fertigkeit ist und so thöricht es sein würde, ihr eine willkürliche Grenze zu stecken, so müssen Sie mir doch zugeben, dass jener Preis denn doch viel zu hoch ist. Potenzirt man dieses Verhältniss und wendet es auf die Moral an, so könnte man leicht auf die Idee kommen, für Geld und Gut sich dem Teufel zu verschreiben. — „Das klingt ja grässlich und zugleich skurril. Aber wenn dem nun auch wirklich so ist, so müssen Sie doch zugestehen, dass durch die Zahl der Virtuosen und durch ihre öffentliche Leistungen der musik. Sinn des Publicums überhaupt mehr geweckt ist." — Wenn Sie damit das so sehr verbreitete Klavierspiel meinen, allerdings. Aber Klavierspielen und sich mit Musik beschäftigen sind leider verschiedene Begriffe, obschon es nicht so sein sollte. Dass durch die Erscheinung eines Virtuosen das Klavierspiel häufig auch unter den Dilettanten einen neuen Impuls gewinnt, ist wahr; wenn er selbst nuch nur richtiger wäre. Aber was geschieht? Am Tage nach einem solchen Concerte werden die Musikhändler überlaufen; Alles fragt nach der und der Pièce, die gestern der Virtuose vorgetragen; sie ist so wunderherrlich, dass man gern sich selbst sie in die Finger bringen möchte. Welche Verkehrtheit, neben vielen andern Berufsgeschäften sich eine mechanische Fertigkeit erzwingen zu wollen, deren Erlangung dem Virtuosen Jahre gekostet hat! Aber die Thorheit bleibt nicht ungestraft. Einige verzweifeln sehr bald an dem Unternehmen; Andere quälen mit Noth und Mühe die Pièce sehr mittelmässig sich ein; Wenige, sehr Wenige vermögen sie leidlich vorzutragen, aber auch diese haben nicht blos Zeit und Mühe, sondern auch die Kraft und Lust verloren, den Geist gediegener Musik zu erfassen. — „Hm, vergessen Sie aber auch nicht, dass man an den Dilettanten nicht die Forderungen des Künstlers stellen darf?" Aber eben so wenig mag ich dem echten Dilettanten Pfuscherei vergeben. Es fällt mir übrigens bei der Gelegenheit ein und Sie können Mancherlei dabei denken, dass ich den Fall verbürgen kann, wo in einer bedeutenden Stadt eine sehr akkreditirte Lehrerin des Pianoforte, die auch zugleich Concertspielerin ist, in die Mitte der dreissiger Lebensjahre vorgeschritten war, ohne von der Existenz jenes Beethoven'schen Opus 47 zu wissen. — „Das ist stark; aber dergleichen Fälle gehören wohl nur zu den Ausnahmen." — Ich zweifle; aber wieder auf jenes Dilettantenwesen zu kommen, was ist das Resultat jener Art des Musiktreibens? Ueber kurz oder lang bleibt die Musik liegen, weil, wenn nicht Degoût, doch Gleichgültigkeit dagegen entsteht, oder im günstigsten Falle sie als Modesache oder als ein Zeitvertreib (richtiger gesagt: als eine lange Weile in musikalischer Form) angesehen wird. Denken Sie nur an so manchen Ihrer Bekannten, der früher für einen tüchtigen Musiker galt und der jetzigen Generation in dieser Beziehung ganz fremd ist. — „Aber Freund, bedenken Sie dagegen die vielen zeitraubenden Forderungen, welche so vielen Menschen ihr Beruf stellt." — Mag das

sein; aber wie geht es zu, dass andere Erholungen gesucht werden, nur nicht die Tonkunst? Wie geht es zu, dass, während im Allgemeinen vielleicht die Juristen sich am geschäftüberhäuftesten halten, die meisten tüchtigen musik. Dilettanten unbeschadet ihres eigentlichen Berufes Juristen waren oder noch sind? Denken Sie an Hoffmann, G. Weber, G. Krug, Winterfeldt, Mosel. Betrachten wir aber noch besonders das weibliche Geschlecht. Ich rede hier nicht von denjenigen Ständen, in welchen die Hausfrau, vielleicht auch die grössern Kinder, dem Hausvater in der Beschaffung des Lebenserwerbes behülflich sein müssen. Bleiben wir blos stehen bei der Klasse der höhern und mittlern Beamten, bei dem höhern und mittlern Kaufmannsstande und was sonst noch in die Kategorie gehört, wo die Gattin auch bei der sorgsamsten Erfüllung ihrer Pflichten doch die Musse für anderweitige Beschäftigung erübrigt. Ihre eigene Gattin gilt bei ihren weiblichen Bekannten für das Muster einer Hausfrau; wie hoch ich ausserdem ihre musikalischen Leistungen schätze, wissen Sie. — „Ich weiss die Vorzüge meiner Gattin vollkommen zu schätzen und freue mich sehr, dass sie eine Kennerin und Verehrerin guter Musik ist; doch glaube ich, dass sie darin nur als erfreuliche Ausnahme gilt.“ — Leider ja! aber dadurch wird meine vorige Behauptung nicht umgestossen. Denn wenn Ihre Gattin unter 100 Hausfrauen auch die einzige ist, welche nebenbei auch noch der Kunst lebt, so geht daraus hervor, dass die 99 andern wenigstens nicht durch Mangel an Zeit abgehalten werden, ein Gleiches zu thun. Ich könnte noch von der Vergnügungssucht reden, welche man — mit Recht oder Unrecht — dem weibl. Geschlechte vorwirft und zu deren Befriedigung sich Zeit und Geld findet. Lassen wir aber das und erinnern uns dagegen nur noch, dass echter Kunstsinn, einmal geweckt und mit sorgsamer Liebe gepflegt, auch dann noch vorhält und ins Leben eingreift, wenn wirklich späterhin gebieterische Umstände der Fortsetzung der eigentlichen Beschäftigung mit der Kunst entgegenstehen. — „Sie wollen, wie ich merke, Ihren Vorwurf wiederum auch auf das männl. Geschlecht ausdehnen.“ — Allerdings; von besonderem Gewicht wird er aber dennoch für die Hausfrau sein, welcher die erste Erziehung des Kindes, mithin auch die erste Entwickiung des Sinnes für das Schöne obliegt. Ich habe verschiedene Männer, vielleicht noch mehr Frauen kennen gelernt, welche allerdings selten oder gar nicht an's Pianoforte kommen, weniger vielleicht aus Mangel an Zeit, als weil sie fühlen, das die früher erworbene Fertigkeit nicht genügt und reifere Lebensjahre nicht mehr geeignet sind, dieselbe zu vergrössern. Dessen ungeachtet haben sie einen so richtigen Sinn für gute Musik, dass sie nicht leicht das Gediegene einer musikalischen Composition verkennen oder deren Klingklang für gehaltvolle Musik nehmen. Dazu gehört aber ausser dem Talente für Kunst und dessen richtiger Ausbildung auch noch ein geistiger und sittlicher Fonds. — „Einzelne Bemerkungen der Art habe ich auch schon gemacht, und irre ich nicht, so steht bei solchen Personen, besonders bei den Frauen, gerade der Componist obenan, der lange Zeit hindurch nicht verstanden, ja selbst von ehrenwerthen und hochbegabten Kunstgenossen verkannt wurde.“ — Sie meinen den herrlichen Beethoven, und ich stimme Ihnen bei. — „Aber seltsam erscheint es mir doch, dass gerade dieser Meister, früher als düster, ungeniessbar und barok verschrieen, und auch jetzt noch von dem profanen vulgus der Dilettanten gern gemieden, gegenwärtig bei den gebildetern weibl. Dilettanten so hoch angeschrieben steht.“ — Nach meinem Dafürhalten erklärt sich diese Erscheinung daraus, dass vielleicht kein Meister so wie Beethoven das Leben in allen Gestaltungen und ganz besonders das innere Leben so treffend gezeichnet hat. Eben durch die Zeichnung des innern Lebens ladet er ganz besonders zur Contemplation, mithin also besonders das weibl. Geschlecht ein. Sie sagten oben, dass trotz einzelner Mängel Ihr eigener Vortrag der Sonate Opus 31 Ihnen mehr Genuss gewährt habe, als G' S's. Zum Theil lag der Grund davon im Lokale; jetzt aber werden Sie vielleicht auf einen wichtigern Grund kommen. — „Ich glaube wohl. Beethovens Sonaten sind so zu sagen Selbstgespräche, welche bis in das Innerste des eigenen Ich's gehen und bei denen jeder Zeuge nur störend wirkt. Eben daher darf man auch nicht daran denken, mit Beethovens Sonaten sich die Zeit zu vertreiben; vielmehr muss man mit einer gewissen Sammlung des Gemüthes daran gehen.“ — Allerdings; ein achtungswerther Musiker sagte mir sogar einst, dass er zur freien Improvisation sich nie aufgelegter und begabter fühle, als wenn er so eben eine Beethoven'sche Sonate gespielt habe. Es dränge ihn dann, fuhr er fort, gleichsam einen Commentar in Tönen zu liefern, und er wundere sich dann wohl selbst über die Menge der zuströmenden Ideen. — „Das lässt sich hören. Aber zwei Bedenken drängen sich mir dabei noch auf: 1) dann müssten Beethoven's Orchesterwerke weniger wirken, als seine Sonaten und“ — Entschuldigen Sie, dass ich Sie unterbreche, um noch einen Zusatz zu machen, durch welchen dieser Einwand wahrscheinlich beseitigt wird. Ohne daran zu erinnern, dass Beethoven auf manche seiner Sonaten mehr Gewicht legte, als auf einzelne seiner Symphonieen, darf nicht übersehen werden, dass, ungeachtet der gleichen Grundform beider Musikgattungen, doch die Symphonie schon durch die Aeusserlichkeiten, an welche ihre Aufführung geknüpft ist, zu einer weiteren, massenhafteren und gewichtigeren Aussprache ihrer Ideen veranlasst. Dadurch wird auch ihre Wirkung eine andere. Nannte ich vorher die Beethoven'sche Sonate ein Selbstgespräch, so möchte ich die Symphonie dagegen mit der Anrede an ein ganzes Volk vergleichen. — „Nun aber mein zweites Bedenken: wollen Sie unter den klassischen Werken für das Pianoforte blos die Concerte öffentlich vorgetragen wissen, so wird offenbar die Verbreitung der andern Werke dadurch gehemmt. Sind dem edlen Vortrage derselben auch so manche Dilettanten vollkommen gewachsen, so machen diese doch nicht die Mehrzahl aus; es wird immer noch so Manchen gehen, welchem die schwierigern Compositionen Beethoven's, Mendelssohn-Bartholdy's, R. Schumann's etc., und somit mancher wahre Kunstgenuss fremd bleiben. Wenn Sie nun aber für den öffentlichen Vortrag solcher Arbeiten nicht sind, so verhindern Sie auf der einen Seite, was Sie auf der andern befördern wollen.“ — Verstehen Sie mich nicht unrecht. Warum der Vortrag klassischer Werke von Seiten der meisten heutigen Virtuosen nur sehr selten befriedigt, und welche Aeusserlichkeiten nebenbei zugleich störend einwirken, darüber, denke ich, haben wir uns mit einander verständigt. Wenn nun auch viele jener Werke, namentlich die Beethoven'schen, mehr der häuslichen Erbauung — wenn man den Vergleich wagen darf — als der öffentlichen bestimmt scheinen, so folgt daraus noch nicht gerade ihre absolute Ausschliessung von der letztern; und gerade der von Ihnen angeführte Umstand würde hinlängliche Veranlassung geben, auf ein Auskunftsmittel zu denken, wenn es nicht schon vorhanden wäre. — „Nun?“ — Ich denke daran, wie die Quartettmusik einen grössern Eingang und vertrautere Bekanntschaft erst seit der Zeit gefunden hat, da ihre Ausführungen häufiger öffentlich geschahen. — „Und Sie meinen, in ähnlicher Art sollte man es auch mit den Klaviersachen machen? Wahrscheinlich setzen Sie dabei, wie bei dem Quatuor, ein angemessenes Local voraus, so dass wenigstens einer der oben erwähnten Uebelstände wegfalle. Nur dürften — von dem pecuniären Risico des Concertgebers nicht zu reden — für den ganzen Concertabend lauter Pianofortevorträge dem Publicum nicht genügen und ein derartiges Unternehmen daher bald in's Stocken gerathen.“ — Das könnte immer noch fraglich scheinen. Was zuvörderst die gefürchtete Einförmigkeit betrifft, so liesse sich

diese ungefähr eben so von dem Bogenquatuor annehmen. Ferner käme es bei diesen Vorträgen zugleich vielleicht mehr als sonst auf eine zweckmässige Auswahl an. Der Kreis dessen, was dahin gehört, ist so gross, dass er in einer einzigen Saison schwerlich würde vollendet werden. Denken Sie nur daran, wie wenig von Beethoven's Sonaten über Opus 57 hinaus so allgemein bekannt ist, wie sie es verdienen. Denken Sie ferner an K. M. v. Weber's Sonaten, an Mendelssohn-Bartholdy's grössere Klaviercompositionen etc. Dergleichen Vorträge sind allerdings nur für ein gebildetes Publicum, dasselbe gilt aber auch von den Quatuor-Soireen; und gerade das ist eine Annehmlichkeit mehr dabei, dass man durch die fremden und kunstwidrigen Interessen, durch welche so Mancher in grössere Concerte getrieben wird, sich bei solchen Soiréen seltener im ungetrübten Genusse gestört fühlt. Mag auch bei einzelnen Besuchern der Wunsch zu sehen und gesehen zu werden, oder der langen Weile zu entlaufen, oder die Mode mitzumachen und was dergleichen mehr ist, als Motiv anzunehmen sein; dergleichen Individuen sind dabei so spärlich, dass sie leicht übersehen werden. Gegen die Gefahr der Einförmigkeit sprechen, wenigstens zum Theil, auch noch die Trio-Soiréen; und selbst den Fall gesetzt, dass sie dennoch eintreten könnte, so geht mein obiger Vorschlag auch gar nicht dahin, einen ganzen Concertabend mit Klaviersachen auszufüllen; gerathener kann es sein, sie mit den beiden andern Soiréen zu verbinden. — „So ganz neu ist Ihr Vorschlag nicht; mitunter sind schon in der von Ihnen beschriebenen Art, also keineswegs in der Unsitte der heutigen Virtuosen, Solovorträge auf dem Pianoforte ausgeführt worden. Aber eben weil Fälle dieser Art nur vereinzelt dastehen, möchte ich doch einen zu geringen Anklang bei dem Publicum vermuthen." — Kann sein, kann auch nicht sein. Aber auch das Erstere angenommen, so fragt es sich, wie weit die Schuld an dem Unternehmer liegt. Drei Dinge sind unumgänglich erforderlich: 1) ein durchaus vollendeter Vortrag, dem man es sofort anmerkt, dass er der Composition, nicht aber dem Spieler gelte; 2) wie schon erwähnt, eine umsichtige Auswahl; 3) richtige Placirung der einzelnen Piècen. Alle diese drei Rücksichten gelten allerdings wohl für jede öffentliche musikalische Darstellung; aber gerade die im Verhältniss zu andern Instrumenten nicht zu verkennende Armuth des Pianoforte lässt hierbei eine Vernachlässigung auffallender und störender erscheinen. Doch wir sind so tief in's Gespräch gekommen, und es liesse sich noch so Manches sagen, dass wir so bald noch nicht fertig werden würden. Sie wollen aber in's Concert gehen; wir müssen daher abbrechen. — „Fast habe ich nun die Lust verloren; Sie haben so manchen Gedanken mir angeregt, dass ich fürchte, einen sehr wenig aufmerksamen Zuhörer abzugeben, jedenfalls wenigstens den Genuss nicht zu finden, den ich anfangs erwartet hatte." — Dennoch rathe ich, Ihren Vorsatz nicht aufzugeben. Eben weil die Anregung so ganz frisch ist, haben Sie durch dieses Concert auch die frischeste Gelegenheit, Beweis oder Gegenbeweis für die besprochenen Ansichten zu finden. — „Meinen Sie? Nun, auf Ihr Zureden sei es denn. Ich darf doch nächstens Ihnen über das Concert referiren und daran die Fortsetzung unsers heutigen Gesprächs knüpfen?" — Um das Erstere bitte ich sogar, und zum Zweiten bin ich mit Vergnügen bereit. — „Nun adieu denn und auf baldiges Wiedersehn."

Gransin.

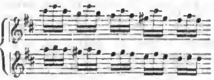
Recensionen.

Jos. de Blumenthal, mes Adieux à l'adolescence, trois Duos pour deux Violons. Op. 95. Wien, A. O. Witzendorf.

Der Componist, hauptsächlich durch eine fortlaufende Folge von vielen Elementarstücken für den ersten Unterricht im Violinspiel vortheilhaft bekannt, scheint mit diesen Duetten sein Werk abschliessen zu wollen. Sie sind leicht, fasslich und ganz in der zweckmässigen Art, wie sie besonders für Kinder, welche die ersten Stadien des Violinspiels überschritten haben, sein müssen, und demnach allen Lehrern sehr zu empfehlen. *C. B.*

Henry Litolff, quatre morceaux faciles pour le Piano. Hannover, chez Bachmann.

Diese kleinen Rondo's sind so leicht und ansprechend geschrieben, dass wir fast auf den Gedanken kommen, unser Virtuosenthum gehe einer Wiedergeburt entgegen. Litolff ist ein begabter Künstler, wie allgemein anerkannt wird. Hier erscheint er uns nicht als Techniker, er beobachtet vielmehr eine Einfachheit in der Formbildung, wie man sie weiland bei Mozart findet, natürlich ist die Figuration modern, hier und da aber gesucht. Daher laufen dem Componisten manchmal Wendungen unter, die für unser Ohr etwas Verletzendes haben. So sind im ersten Divertissement:



die verdeckten Quinten und unbedeckten Quarten etwas hart. Auch möchten wir im Hauptthema der zweiten Nummer folgenden Gang nicht billigen:



Die dritte Nummer giebt zu einem bekannten Liede von Himmel Variationen, die mehr von dem Klavierspieler verlangen, als die beiden vorangehenden. Die vierte Nummer ist ein einfacher, aber interessant erfundener und durchgeführter Walzer. Das ganze Opus ist mittlern Salonspielern jedenfalls zu empfehlen. Ausstattung löblich. *Dr. L.*

Die Rheinländer, heitere Chorgesänge und Quartette für Männerstimmen. 14tes Heft. Weinconstitution von C. A. Bertelsmann. Part. u. Stimmen. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Die deutsche Trink- und Singlust wird nicht müde. Glücklich, wer immer zu trinken hat und singen kann! Dichter und Componisten lassen's ihm nicht fehlen. Wieder sehr reichhaltige Original-Beiträge von Banck, Bertelsmann, Esser, J. Fischer, Kalliweda, V. und Fr. Lachner, Lenz, Methfessel, bis jetzt 16 Hefte! Der gute Gott lässt ja auch immer neu zuwachsen und so mag mit dem edlen Weinstoff der Liedstoff sich mehren und gähren und mögen beide gleichzeitig frisch verbraucht werden. Unsrerseits bekennen wir uns recht gern zu dieser Weinconstitution und wünschen ihr viele Wähler. *Fl. G.*

Luigi Albertini, Duettino „Ah non sa che sia dolore" per Soprano e Tenore. Vienna presso A. O. Witzendorf.

Der Text dieses Liedes, von dem eine deutsche Uebersetzung nicht beigegeben ist, spricht den Schmerz eines liebenden und wiedergeliebten Herzens bei dem Verluste des Geliebten aus. Wenn wir von der Composition mit kurzen Worten sagen, sie sei ein ganz artiges italienisches Duett, so hoffen wir alle Betheiligten zufrieden ge-

stellt zu haben: den Componisten, weil er sich gern gelobt sieht, den Verleger, weil er seinen Verlag gern preisen hört, und die Sänger, weil sie sich gern eine gute Novität empfehlen lassen.

Einige Aehnlichkeit mit einer früheren Composition auf denselben Text von Diego de Araciel, aber für Tenor und Bariton, ist unverkennbar, jedoch Hrn. Albertini's Composition im Ganzen die bessere. *T......r.*

Berlin.

Königliche Oper.

Am 25sten nahm Frl. Tuczek in der Regimentstochter auf einige Zeit von der Bühne Abschied. Anders ausgedrückt: Sie sang vor ihrer Urlaubsreise zum letzten Mal. Es schien aber, als ob der Abschied für ewige Zeiten berechnet war. Die Künstlerin sollte dergleichen zu vermeiden suchen. Sie hat das Unglück, viele Freunde zu besitzen, die ihr eher schaden als nützen.

Dr. L.

Am 28sten Mozart's Figaro. Unser Gast, Frl. Oswald, sang die Susanne, Fr. v. Fassman die Gräfin, Letztere seit langer Zeit wieder zum ersten Mal. Die herrliche Musik erregt immer von Neuem Theilnahme und Beifall, trotz der dem Theaterleben ungünstigen Jahreszeit. Mozart's Komik will uns zwar nicht mehr ganz in den Kopf; die Verwickelungen sind nicht schlagend genug; allein der melodische Guss, die abgerundeten Formen in der Ausarbeitung, der vollendete Bau, die ganze Structur seiner Ensemble's sind so ausgezeichnet, dass das Werk noch lange Zeit leben und in dieser Beziehung wenigstens unübertroffen sein wird, mag auch Rossini's Barbier im Ganzen schlagendere Pointen haben. Frl Oswald bestätigte in der Rolle der Susanne unser früher ausgesprochenes Urtheil. Sie ist eine ganz angenehme Erscheinung; ihre Kunst trägt aber wenig zu diesem Eindrucke bei. Ihre Bewegungen sind, wenn auch nicht unbeholfen, so doch unentwickelt. Frische und Wohlgemuthheit, weiblicher Humor, auf dessen Lippen die Grazien spielen, fehlt ganz. Die Töne vom zweigestrichenen *F* in die Höhe sind äusserst wohlklingend, das Mittelregister wird aber durch eine schiefe Lage des Kehlkopfes so sehr maltrâtirt, dass Manches unserm Ohre widerwärtig klingt. Die Arie: „O säume länger nicht" im Finale des vierten Aktes wurde indess wider Erwartung schön gesungen, indem die Sängerin mit den Mitteltönen sehr discret verfuhr. Sie erwarb sich anhaltenden Beifall. Fr. v. Fassmann bleibt noch immer eine noble Erscheinung auf der Bühne. Was ihrer Stimme abgeht, ergänzt sie durch berechnete Behandlung derselben, und dürfte ihre Stelle an unserer Bühne nicht anders als durch verhältnissmässig viel bedeutendere Kräfte ersetzt werden. Hr. Bötticher ist als Graf zu burschikos, er ist weder Spanier noch Ritter, kein Minnesänger, aber ein Meistersänger. Er behandelt den Grafen ungefähr wie den Don Juan von diesem Standpunkte aus. Seinen Bewegungen fehlt die elegante Politur, die Poesie der Sinnlichkeit. Musikalischerseits haben wir gegen seine Behandlung der Rolle nichts einzuwenden. Hr. Krause hat in Figaro eine seiner besten Partieen. Ausgezeichnet gelang ihm die Arie: „Ach öffnet eure Augen". Frl. Brexendorf entfaltet sich immer mehr zu einer sehr tüchtigen Künstlerin. Der Page wurde von ihr sogar mit einer gewissen Consequenz behandelt. Sie wusste ihm einen entsprechenden naiven Typus zu geben. Eine grössere Leichtigkeit wird sich die Künstlerin auch bald anzueignen wissen. Die Fülle ihres Tons ist erfrischend. Die übrigen Rollen sind unbedeutender. Das Orchester war überhaupt vortrefflich; in einzelnen Partieen überraschte es uns durch Klarheit und Eleganz, durch treffliches Anschmiegen an den Gesang. Taubert dirigirte.

Dr. L.

Concerte.

Am 26. Mai Musik in der Garnisonkirche. „Das Hallelujah der Schöpfung", Cantate von Herrmann Damm. Wenn das Grundwesen der Cantate darin beruht, dass sich vorherrschend lyrische Ergüsse mit einem dramaähnlichen Inhalt verbinden, so trifft den Dichter der in Rede stehenden Cantate (Jens Baggesen) der Vorwurf, diese Forderung nur unvollkommen erfüllt zu haben, insofern das dramatische Element auffällig (namentlich im zweiten Theil gänzlich) vernachlässigt erscheint; ein Uebelstand, der um so schwerer ins Gewicht fällt, als überhaupt in dem Texte trotz seines Wortreichthums, kein Fortschreiten der Gedanken und Gefühle, welches der Musik günstig wäre, bemerkbar wird. Schon aus diesem Grunde können wir die Wahl des Gedichtes nicht billigen, abgesehen davon, dass die Bewältigung eines, von einem Meister wie Haydn behandelten Stoffes, von Hause aus einem minder begabten Componisten die grössten Hindernisse in den Weg legen musste. Jedenfalls wäre eine bedeutendere Productionskraft, als Hr. Damm besitzt, vonnöthen gewesen, wollte er, mit Haydn in die Schranken tretend, die Erinnerung an die unsterbliche „Schöpfung" dieses Meisters verdrängen, während unter den obwaltenden Umständen — Herr Damm erfreut sich keines allzugrossen schöpferischen Talentes — eine Nachbildung, wenigstens ein Anlehnen, unvermeidlich ward. In der That erinnert die ganze musikalische Gestaltung der Cantate an Haydn's „Schöpfung". Besonders sind es die Arien, in welchen der Componist diesen Meister entschieden als Vorbild genommen hat, die wir aber trotzdem, eben so wenig wie die mehrstimmigen Solostücke, keineswegs als den gelungeneren Theil des Werkes bezeichnen können, da sich in ihnen eine Monotonie geltend macht, welche theils durch die übereinstimmenden Taktarten (es herrscht fast in allen Solostücken der Tripel-Takt), theils durch rhythmische Einförmigkeit u. s. w. hervorgerufen, einen entsprechenden Eindruck zu hinterlassen nicht umhin kann. So dürfte das Quartett im zweiten Theile (der überhaupt der schwächere des Werkes ist) bei seiner durchgängig homophonischen Behandlung, bei dem Mangel melodischer Führung und rhythmischer Mannigfaltigkeit, was Eintönigkeit der Wirkung betrifft, in Wahrheit seines Gleichen suchen, obwohl wir nicht verkennen, dass der Text hier sowohl wie im Allgemeinen, zum Theil die Schuld trägt und einen ungünstigen Einfluss ausübte, insofern der in ihm oftmals vorwaltende hohle Pathos und leere Wortschwalst nicht geeignet scheint, die Phantasie eines Componisten, selbst im Falle sie vorhanden wäre, anzuregen und zu erwärmen. Die Chöre, so weit sie sich nicht polyphonisch gestalten wollen, bilden jedenfalls die gelungenern Partieen des Ganzen. Sie sind meist ausdrucksvoll und kräftig gehalten und steigern sich, wenn der Text dazu Veranlassung giebt, mitunter glücklich zu dramatischer Wirkung. Ueberhaupt bethätigt sich der Componist, hinsichtlich effectvoller Instrumentirung, fliessender Stimmführung und dankbarer Behandlung der Singstimmen, als ein gewandter Musiker, wie sich die Cantate selbst durch ein in ihr wahrzunehmendes edles Streben, als eine achtungswerthe Arbeit bekundet, die jedoch als eine zu wenig Eigenthümliches zu Tage fördernde den Namen eines selbstständigen Kunstwerkes nicht in Anspruch nehmen kann.

Die Ausführung, bei welcher, ausser den Solosängern, der Königl. Theaterchor und die Königl. Capelle unter Henning's Leitung thätig waren, befriedigte durch Präcision und Energie. Namentlich dürfen wir Hrn Bötticher für gelungenen Vortrag der Bass-Soli unbedingte Anerkennung zollen. Hr. Kraus, der die Tenor-Soli sang, liess zwar das Portament bei den getrage-

nen Musikstücken vermissen, entschädigte aber durch den schönen sonoren Klang seiner Stimme, während Frl. Zschiesche den Raum der Kirche nicht genugsam zu füllen vermochte und Frl. Löwe unreine Intonation und eine eisige Kälte in ihrem Vortrage entfaltete. — Der wohlthätige Zweck der Aufführung — sie war zum Besten der Armen-Brod-Bäckerei veranstaltet — schien in sehr erfreulicher Weise realisirt. Ein zahlreiches Publicum füllte die Kirche. *Jul. Weiss.*

Correspondenz.

Dresden, den 15. Mai.

(Fortsetzung.)

So beschränkt sich das derartige Wirken unserer Kapelle auf das bekannte grosse Palmsonntagsconcert, wo stets ein Oratorium und eine Symphonie zur Ausführung kommt, zu deren Ausführung denn auch die anderweiten musikalischen Kräfte Dresdens freundlich mitwirken, so dass allerdings eine sehr grossartige Wirkung erreicht werden kann — und ein Paar, alljährlich gemeinhin im Theater Seitens der Direction veranstaltete, gewöhnlich äusserst spärlich besuchte Concerte zum Besten der Armen.

Man möchte fast auf den Gedanken kommen, es sei hier überhaupt kein günstiger Sinn für derartige Unternehmungen.

Vor mehreren Jahren hatte der jetzige Stadtmusikdirector Hartung Abonnementsconcerte ins Leben gerufen, wo nach Verhältniss der Kräfte das Mögliche zu sehr civilem Preise geboten wurde. Sie gingen zu Grabe, wegen Mangel an Theilnahme. — In den beiden letztverflossenen Wintern waren unter Ferd. Hiller's Leitung auf's Neue derartige Concerte arrangirt und wenn man auch einerseits beklagen muss, dass sie durch, leider von den Umständen gebotene, sehr hohe Preise und sonst ein ziemlich exclusives Aeussere zeigten, so darf anderseits ebenso freudig zugestanden werden, dass der wackere Dirigent wie durch Auswahl, so durch sorgfältiges, unendlich mühevolles Einstudieren der einzelnen Werke, durch Errichtung eines Concertgesangvereins u. s. w., dass das Directorium durch Gewinnung möglichst tüchtiger, auswärtiger Virtuosenkräfte selbst mit manchen Opfern (da unsere Kapell- und Opernmitglieder sich nicht betheiligten, vielleicht nicht betheiligen durften) — dass endlich das Orchester zusammengesetzt aus den besten Kräften der hier vorhandenen Musikchöre, durch Fleiss und Sorgfalt und Liebe zur Sache, wie durch so manche wohlgelungene Leistung — dass sie alle sich den warmen Dank des Publikums in vollem Masse verdient haben. Und dennoch war die Theilnahme an dem zweiten Cyclus des letzten Winters schon eine, theilweise sehr auffallend verminderte, und es liesse sich wirklich in Frage stellen, ob unter solchen Verhältnissen eine Wiederbelebung des schönen Unternehmens äusserlich rathsam sei und erfolgen werde. Das ist wohl traurig, aber — es ist so! —

Dass Dresden etwa auserwählt sei, empfindlichen Mangel an Concerten hämmernder, jagender, blasender oder kehlenfertiger Virtuosen zu leiden, kann man keineswegs behaupten. Es hat mehr denn hinreichende Gelegenheit gehabt, neben künstlerischer und technischer Virtuosität auch die fade und nüchterne Mittelmässigkeit, ja die flachste unberechtigtste Trivialität sich produciren zu sehen (oder zu hören), obwohl man es niemals hier zu einem Enthusiasmusschwindel hat bringen können, wie er an andern Orten recht lächerlich oft zu Tage gefördert worden ist. Wie aber im Allgemeinen die Glanzperiode der blossen Virtuosität vorüber, so hat denn auch die grosse Belästigung mit derartigen Concerten in Dresden nachgelassen und man ist hier, wie anderwärts, nicht nur gesättigt, sondern übersättigt von dieser leichten und doch so schwer verdaulichen Speise. Das geht soweit, dass selbst recht nahmhafte, ja berühmte Virtuosen, um mit dem terminus technicus zu reden, „kein Concert mehr machen", d. h. sehr schmale oder gar keine Nettoeinnahme haben, es müssten denn etwa Italiener sein, die sich ein ganz gewöhnliches Klavierspiel und die beaux restes einer ehemaligen Stimme mit zwei Thalern Entrée vergüten lassen, wo alsdann natürlich die crême de la société es für nobel hält, en grand parure Theil zu nehmen und bis in den siebenten Himmel entzückt zu sein. — Auch die wackern Meister, welche unsere Kapelle bei jedem Instrumente zählt, ziehen sich mehr und mehr vom öffentlichen Auftreten zurück, weil die jetzigen Concerteinnahmen in zu schlechtem Verhältnisse zu den auf das Arrangement verwendeten Mühen stehen, während eben diese Einnahmen in früherer Zeit einen sehr willkommenen und wohl zu gönnenden Zuschuss zu den, in Berücksichtigung des anstrengenden Dienstes äusserst mässigen Gagen bildeten.

Da hat denn die Muse (nicht etwa in die Einsamkeit sich geflüchtet, um still zu trauern, sondern) unter das Volk — ich meine das grosse Publikum — an die öffentlichen Orte sich gewendet, um ihre anderweitig wenn nicht verschmähten, doch zu wenig anerkannten Gaben hier in reichster Fülle auszustreuen. Da hört man für das gewiss mässige Entrée von einem Silbergroschen (was sagen die Berliner zu dieser Spottbilligkeit?) Ouverturen, Symphonien und ähnliche grössere Instrumentalwerke — überwiegend freilich Potpourri's, Tänze u. dgl. — im grossen Garten, im Belvedere der Brühl'schen Terrasse, auch auf dem Linke'schen Bade, dem Feldschlösschen u. s. w. von den meist recht tüchtigen und wacker eingespielten Chören unseres Stadtmusikdirectors, wie der Communalgarde und der Regimentsmusiken und lässt sich da in Gottes freier Natur (im Winter wohl auch im dampferfüllten Saale) behaglich wohl sein und fragt sich, weshalb man den einen Thaler ausgeben solle, um dasselbe zu hören, was dort für einen Groschen geboten wird. Denn die Feinheiten der Executirung und was dergleichen mehr, mag ja das grössere Publikum eben nicht zu würdigen verstehn. Und sonach lässt sich's allerdings nicht in Abrede stellen, dass diese Gartenconcerte, so ehrenwerth und erfreulich sie an sich sind, doch indirect einem tüchtigen Abonnementconcert Abbruch thun. Doch wollen wir nicht an Besserung verzweifeln — möglich ist sie, wünschenswerth gewiss! —

Von der Pflege der sogenannten Kammermusik lässt sich wenig Erfreuliches berichten: für die Oeffentlichkeit, also auch für eine unmittelbare Wirksamkeit in Betreff der Kunstbildung und des Geschmackes verschwindet sie hier fast gänzlich. An ständige Quartett- oder Triosoiréen ist hier so wenig als an Symphoniesoiréen zu denken, so erspriesslich und erfreulich dergleichen Einrichtungen auch wären. Sind doch Jahre vergangen, seit wir in Dresden die letzten öffentlichen Quartettakademieen hörten und erst im letztverflossenen Winter wurde uns nach vielseitiger Anregung dieser Genuss an sechs Abenden durch unsern trefflichen Concertmeister Lipinski im schönen Verein mit den Kammermusikern Müller (zweite Geige), Dominick jun. (Bratsche) und F. A. Kummer geboten. Die Theilnahme war eine immerhin bedeutende, wenn auch für den zweiten Cyclus schon wieder etwas geringer (die Leute schienen bei Tüchtigem nicht lange ausdauern zu können), jedenfalls eine mit Recht sehr dankbare, und es ist lebhaft zu wünschen, dass aus diesem so schönen Anfange endlich ein ständiges Institut sich entwickle. Aber freilich, wenigstens Seitens der Behörden sollte man solchem Unternehmen keine Hindernisse in den Weg legen. Ich sehe davon ab, dass durch die Unsicherheit unseres Repertoirs eine genügende Vorausbestimmung dieser Akademieen vielfach erschwert erschien, während die Direction im Interesse der Sache wohl einige fördernde Rücksicht hätte nehmen mögen. Nur darauf will ich hinweisen, dass die Abhaltung der letzten Akademie vierzehn Tage vor Ostern polizeilich (als in der geschlossenen Zeit) untersagt

ward, während man in derselben Zeit nicht nur Theatervorstellungen überhaupt, sondern auch die Darstellung von Lustspielen und komischen Opern ohne Weiteres gestattet. Was Einem recht, sollte doch dem Andern billig sein — jedenfalls, wenn dieses Stück Zopf sich noch immer nicht gänzlich vertilgen lässt, musste das Theater keinen Vorzug vor Concertgebern, vor den Inhabern öffentlicher Lokale und den Musikchören geniessen, die auch während jener Zeit kein Concert veranstalten dürfen.

Wie weit die Pflege der Kammermusik in einzelnen Privatkreisen sich erstreckt, dürfte schwierig zu bestimmen sein und wenigstens nicht in das Gebiet öffentlicher Besprechung gehören. Nur der (wenigen) von dem Schumann'schen Künstlerpaare gegebenen Matinéen, und der ähnlichen, früher jeden Sonntag von Ferd. Hiller vor eingeladenen Zuhörern veranstalteten, muss als sehr dankenswerth erwähnt werden, wenn sich dieselben auch überwiegend nur aus Pianoforte-Spiel (Clara Schumann — Ferd. Hiller: also allerdings reicher Genuss!) und einzelnen Gesangpièces bildeten, gewissermassen also schon ins Gebiet der Hausmusik gehören. Was über diese etwa zu sagen wäre, ist nicht characteristisch genug, um ein weiteres Eingehen zu rechtfertigen. Es stellt sich damit in Dresden wie so ziemlich überall: „Es wird viel Musik gemacht, aber's ist halt wenig Musik!" Pianofortespielen — oder Klimpern? — muss ja jetzt Alles, ob mit, ob ohne Talent, gilt gleich; Singen, dito! Ob Stimme da ist, ob nicht, ob ohrzerreissend detonirt wird, ob nicht — wer fragt darnach? Die musikalischen Thee's etc. sind die Folterkammern jedes feinern Ohres; da wird man mit Musik förmlich maltraitirt, o — das ist an vielen andern Orten noch weit ärger! Drum nichts weiter davon.

Sie werden sich wundern, dass ich noch mit keinem Worte der hier bestehenden musikalischen Vereine gedacht habe. Das hat aber seinen guten Grund. Da dieselben nämlich mit höchst seltenen Ausnahmen sich consequent von der Oeffentlichkeit zurückziehen, so können sie natürlich auch nicht den Einfluss auf das grössere Publicum haben, den man sonst wohl von ihnen zu erwarten berechtigt wäre, und man muss wirklich in Zweifel stehen, in welche Kategorie man sie rangiren soll. Am ehesten scheinen sie noch der Hausmusik anzugehören, und da wollen wir denn eben hier anhangsweise ihrer kurz gedenken.

Ein eigentlicher Instrumental-Musikverein besteht meines Wissens hierorts nicht, man müsste denn das durch Hiller gebildete Abonnements-Concert-Orchester so bezeichnen wollen, obgleich dasselbe jetzt nicht mehr in Wirksamkeit ist. Die Kapelle darf billigerweise nicht dahin gerechnet werden, und auch die schon oben mehrfach erwähnten städtischen und Militairmusikchöre nicht. Unsere Betrachtung wird sich also nur auf die Gesangvereine zu richten haben, deren Zahl immer bedeutend genug ist.

(Schluss folgt.)

Feuilleton.

Berlin. Unser verdienstvoller Kapellmeister Taubert hat vom Herzog von Coburg den Sachsen-Ernestinischen Hausorden erhalten. Der kunstsinnige Fürst beschenkte sämmtliche darstellende Mitglieder unserer Bühne, welche in seiner Oper beschäftigt waren, mit fürstlicher Munificenz.

— Bei Liszt's Anwesenheit hier wurden ihm von I. K. H. der Prinzessin von Preussen sämmtliche Werke des Prinzen Louis Ferdinand verehrt; Liszt hat über verschiedene Motive daraus eine Elegie geschrieben und diese der Prinzessin dedicirt.

Königsberg. Frl. Marie v. Merra sang die Parthie der Alice und Prinzessin in Robert dem Teufel an einem Abend mit grossem Beifall.

Hamburg. Thalberg ist, nachdem er in Magdeburg ein schwach besuchtes Concert gegeben, ohne hier eins zu Stande zu bekommen, über Kiel und Kopenhagen nach Stockholm abgereist.

— Die genialen Schwestern Neruda entzückten bei ihrem ersten Auftreten das zahlreich versammelte Publicum des Thalia-Theaters; gleich nach den ersten Tönen der Geige brach der Beifallssturm los, welcher sich bis zum Schluss oft wiederholte.

Wien. Der Männergesangverein hat den Entschluss gefasst, für jede in seinen Productionen stattfindende Aufführung eines Gesangstückes dem Componisten desselben einen Ducaten Gold zu bezahlen.

Prag. Die Sängerin Garcia de Torres und der Violoncellist Demonuk aus Brüssel gaben hier ein schlecht besuchtes Concert. Der Cellist wird sehr gerühmt, weniger die Sängerin.

Stutgard. Kücken's Oper „der Prätendent", wurde laut öffentlichen Blättern mit grossem Beifall aufgenommen; Privatbriefe sind nicht ganz der Meinung. Der Componist wurde, wie herkömmlich, zweimal gerufen. Dies beweist gar nicht viel, doch erhielt er als Zeichen der Anerkennung von Sr. Maj. dem König eine goldene Dose mit dessen Namenchiffre in Brillanten.

Kassel. Die „Musketiere der Königin" wurden hier mit wenig Beifall aufgeführt; viel mag wohl an der schlechten Besetzung liegen.

Rohrau, das kleine Dörfchen an der ungarischen Gränze, an das sich eine unserer schönsten Erinnerungen knüpft, indem daraus das Dioskuren-Paar, der unsterbliche Schöpfer der „Schöpfung" — Vater Joseph Haydn und der grosse Michael, sein als Kirchencomponist nicht minder berühmter Bruder, hervorgegangen, dieses Mekka der Componisten, ist von dem Geschick hart heimgesucht worden, indem es vor Kurzem beinahe ganz zur Asche niederbrannte.

Paris. Th. Döhler hat uns verlassen, um in Venedig die Vorbereitungen zur Aufführung seiner Oper zu treffen.

— Der bekannte Flötist Wunderlich starb hier in einem Alter von 92 Jahren; er war lange Zeit an der grossen Oper als Flötist angestellt und Lehrer am Conservatorium.

— Auber ist zum Commandeur und Spontini zum Offizier der Ehrenlegion ernannt worden.

London. Vieuxtemps hat hier Furore gemacht; er begiebt sich nach Canstadt. Die Saison ist für Künstler nicht günstig; Alles Interesse hat das Theater in Anspruch genommen, wo Frl. Lind um den Lorber mit Frl. Alboni ringt; wer diese Künstlerin in Berlin gehört, staunt über die eminenten Fortschritte, welche sie in dieser Zwischenzeit gemacht. — Schulhoff und Willmers gaben Concerte mit grossem Beifall; indess scheint Letzterer den Sieg davon zu tragen. Seine Pampa di Festa ruft stets neuen Beifallssturm hervor.

— Das Non plus ultra, was sich in englischen Journalen über Jenny Lind findet, ist die Aeusserung: „Es sei Schade, dass William Shakspeare nicht mehr am Leben, denn dieser Dichter und jene Sängerin — was gebe das für ein unvergleichliches Ehepaar!" Abgesehen davon, dass dieser hoch-poetische Gedanke verzweifelt prosaisch ist, lässt sich aber auch einwenden: Shakspeare liebte, so viel bekannt, mehr die einfachen Frauen in der Stille des Hauses, als die auf dem Markt der Welt.

Stockholm. Ein komisches Singspiel: „die weisse Frau zu Drottningholm", mit Musik vom Prinzen Gustav, wurde beifällig aufgenommen.

Valparaiso (Chili), vom 28. Januar schreibt man: Unsere Stadt hatte bis jetzt kein Theater; jetzt besitzen wir eine italienische Oper, welche mit Meyerbeer's „Robert der Teufel" eröffnet wurde. Ein gleicher Enthusiasmus, wie diesem Meisterwerke in Europa zu Theil wurde, ist ihm auch hier geworden. Mad. Caricci, welche die Rolle der Alice sang, empfing eine in Italien gebräuchliche Huldigung, indem man ihr einige zwanzig

weisse Tauben zufliegen liess. Nach der Oper wurde die Künstlerin unter Jubel zu Haus begleitet mit Gesängen, welche man ihr zu Ehren anstimmte.

Ernst Köhler,

Ober-Organist an der Hauptkirche zu St. Elisabeth in Breslau, starb am 26. Mai. Am 28. Mai 1799 in Langenbielau geboren, widmete sich der Verstorbene in früher Jugend der Tonkunst, und von einem tüchtigen Talent unterstützt, von guten Lehrern geleitet, bildete sich der treffliche Künstler. Im Jahre 1842 feierte er, bereits 1817 als zweiter Organist an St. Elisabeth angestellt, sein 25jähriges Amts-Jubiläum. Ein echter Künstler, war er stets bereit, edle Kunstzwecke zu fördern, und liess sich nicht durch kleinliche Rücksichten bestimmen, wo es galt, jenen zu dienen. So verdankt ihm der Breslauer Künstlerverein seine Mitwirkung als Quartett- und Orchesterspieler, so erwarb er sich Verdienste als berathendes Mitglied, so ergriff er bereitwillig unsere Aufforderung, Mitarbeiter dieser Zeitung zu werden. Sein Orgelspiel ist uns noch in gutem Andenken, als er sich im vorigen Jahre hier hören liess, und stand er vielleicht in Ueberwindung technischer Schwierigkeiten manchem seiner Collegen nach, so überbot er diese an Reichthum der Fantasie bei Weitem. Viele seiner Compositionen, deren gegen 70 im Druck erschienen, bekunden den tüchtigen und talentvollen Musiker. Als Mensch eine liebenswürdige bescheidene Persönlichkeit, ein biederer Character, ist er der Welt, der Kunst und zumal für Breslau ein herber Verlust.

Sein Andenken bleibt in Ehren.

d. R.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 23. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 9. Juni 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Guttenberg, romantische Oper in vier Acten von Ferd. Füchs,

beurtheilt

von *Dr. O. Lange.*

Das oben genannte Werk ist, wie wir aus verschiedenen Berichten entnehmen, in Wien mit vielem Beifall aufgeführt worden. Der Componist hat demnächst einen vollständigen Klavierauszug angefertigt und ihn bei Diabelli in einer eleganten und mit grossen Typen gestochenen Ausgabe herausgegeben. Diese Ausgabe liegt uns vor, und wir nehmen Veranlassung, das Werk näher zu beleuchten. Ist doch das Schicksal unserer Opern-Componisten meistens ein beklagenswerthes hinsichtlich der lebendigen Anschauung und des eigentlichen Genusses, den sie nach mühevollem Schaffen beanspruchen dürfen. Wenn die Kritik da nachhilft, so übt sie eine heilige Pflicht an den Künstlern.

Der Text zur Oper ist von einem nicht ganz unbekannten Dichter, Otto Prechtler. Bei einem Operntext liegt der Hauptwerth in der musikalischen Scenirung. Die Wirkung muss eher musikalisch als dichterisch sein. Eine Ausarbeitung des Textes im Einzelnen schadet, und wenn der dramatische Dichter als solcher durch das Wort und durch geschicktes Anordnen der Situation wirkt, so sucht der Componist den allgemeinen Ausdruck einer so oder anders gestalteten innern Stimmung auf, und breitet den für diese Stimmung gefundenen Grundgedanken nach musikalischen Gesetzen auseinander. So ist es gekommen, dass die Operntextdichter auf das Wort, die Sprache, die characteristischen Feinheiten des dichterischen Ausdrucks nie einen bedeutenden Werth gelegt haben, sondern meistens nur Situationen hinstellten und es dem Componisten überliessen, diese selbstständig auszuführen. Indessen auch zum Entwurf eines Operntextes gehört ein dichterischer Kopf, und weil die Librettoschreiber gewöhnlich mehr Musiker als Dichter oder keins von Beiden sind, haben wir viele jämmerliche Texte zu beklagen. Ausführlicher über diesen Gegenstand später. Das vorliegende Textbuch gehört zu den bessern. So weit bei dem Stoffe selbst collidirende Elemente sich zu einem lyrischen Ergusse auffinden liessen, ist es von dem Dichter hinreichend geschehen. Nur darf nicht unbemerkt bleiben, dass in der heutigen Zeit, da wo man einen Stoff zu vier Acten ausspinnt, die Grundlage entweder historisch oder ganz und gar romantisch-phantastisch sein muss. Es ist unmöglich, eine Reihe von Arien, Ensemble's u. s. w. drei Stunden hindurch zu verfolgen, selbst wenn die Composition mit allen Farben musikalischen Ausdrucks geschmückt wird. Der durch den Gegenstand des Werkes und die scenische Anordnung hervorzubringende Wechsel bildet hierzu ein unbedingt nothwendiges Surrogat. In der komischen Oper finden wir dieses Surrogat mehr in den Situationen, und jener äusserliche Halt kann eher in den Hintergrund treten. So hübsch in dem Texte Vieles, namentlich alles rein Lyrische ausgedrückt ist, an sich wird er schwerlich zu fesseln vermögen. Der Inhalt ist mit wenigen Worten dem Klavierauszuge vorangestellt. Guttenberg, der Erfinder der Buchdruckerkunst, vom Volke nicht verstanden, von seinen Feinden verdächtigt, geht aus Mainz fort, nachdem ihn die Stadt verwiesen. Er nimmt von seiner Geliebten, Clara, der Tochter des Senators Werner und Braut seines Feindes Faust, Abschied. Da wird er von den Anhängern und Gefährten des Faust, die von einem nächtlichen Trinkgelage zurückkehren, überrascht und muss sich durch die übermüthige Bande schlagen. Nach einem Jahre wird Clara Faust's Gattin, indem sie auf den unbeugsamen Willen ihres Vaters hat eingehen müssen. Guttenberg ist von ihr aber nicht vergessen worden, sie denkt seiner in Sehnsucht. Als dieser nun triumphirend und allgemein anerkannt nach Mainz zurückkehrt, fürchtet Faust die Entdek-

kung seiner Ränke, ebenso die vielleicht wiedererwachende Leidenschaft seiner Gattin. Er schmiedet einen Plan, Guttenberg zu verderben. Einer seiner Vertrauten muss Guttenberg zu Clara führen, um von den gegenseitigen Gesinnungen Beider sich zu unterrichten. Eine Zigeunerin wird bestochen, öffentlich zu bezeugen, dass Guttenberg sie gedungen, für Clara einen Liebestrank, für Faust einen Gifttrank zu bereiten. Auf Grund dieses Zeugnisses nimmt man Guttenberg in dem Augenblick gefangen, wo der Bürgermeister ihm zur Anerkennung seiner Verdienste eine goldene Ehrenkette umhängt. Als Faust darauf die Zigeunerin, damit seine Intrigue niemals enthüllt werde, aus dem Leben schaffen will, diese aber nicht tödtlich verwundet wird, sondern entkommt, enthüllt sich der Knoten vollständigst. Die Zigeunerin bekennt ihre falsche Zeugenschaft, Guttenberg wird triumphirend aus dem Kerker geholt, und Faust giebt sich selbst den Tod. Die Zukunft lässt eine Vereinigung der treu und edel Liebenden hoffen.

Wenden wir uns zur Musik, so weit dieselbe aus einem Klavierauszuge beurtheilt werden kann. Gegenstand einer nähern Einsicht wird darnach besonders das vocale Element bilden. Von der Ouvertüre (*H-moll, H-dur, D-dur*) sei nur so viel bemerkt, dass sie aus drei Sätzen besteht, von denen die beiden erstern langsam die einleitenden Partieen bilden, der dritte aber in einem Allegro zwei Themen entwickelt, das erstere von rapidem, das andere von elegischem Character. Die Form der Ausarbeitung ist im Ganzen durch C. M. v. Weber und Spohr vorgezeichnet, und wir erkennen in vollem Maasse an, dass Hr. Füchs sich seine Vorbilder nicht aus Italien geholt. Wie sich die Wirkung in Masse gestalten mag, sind wir nach dem Klavierauszuge zu beurtheilen nicht im Stande.

Der vocale Theil beginnt mit einem Trinkchor der Gefährten des Faust (*D-dur*) im Hintergrunde der Bühne. Ein Satz von frischer und lebendiger Haltung. Der Chor, welcher dann die Bühne verlässt, hernach aber wieder zu verschiedenen Malen in die romantische Scenerie des Abschieds und der ersten Collision (Guttenberg, Clara und Werner) hineinleuchtet, bildet, dass ich so sage, den Hintergrund des ganzen ersten Actes. Von eigenthümlicher, einen übersinnlichen Nektartaumel zeichnenden Wirkung sind in diesem Satze die harmonischen Gänge:

die nicht zu den gewöhnlichen Harmoniefolgen gehören und dem Chor vorzugsweise einen interessanten Character geben. Dann erscheint Guttenberg (Tenor) am Fenster vor Clara's Wohnung, ihr ein Lebewohl zurufend. Die Arie besteht aus zwei Theilen, einem *Andante* und *Allegretto*. Ohne auffallende Reminiscenzen zu enthalten, erinnert sie entschieden an Spohr's weiche, sentimentale Ausdrucksweise, die zwar dem Herzen wohlthut, aber von jedem tragischen Pathos sich fern hält, die in dem Hörer eine erquickliche Wärme verbreitet, aber die brennende Gluth der Sonne fürchtet. Indem der Componist den Geist Spohr's ganz in sich aufgenommen hat, vermeidet er zwar eine eigentliche Nachahmung desselben, noch weniger streift er an die Oberflächlichkeit und Sinnlichkeit der Neuitaliener; der Faden seiner Gedanken zieht sich indessen mehr oder minder durch das von Spohr bewohnte milde musikalische Klima; das Thermometer seiner Empfindung kommt weder auf den Gefrier- noch auf den Siedepunkt. Dies gilt im Ganzen der Musik, sowohl was die Erfindung der Melodieen, als die harmonische Deckung derselben anlangt. Den zweiten Theil der betreffenden Arie in Form einer Polacca zu behandeln, würde ich vermieden haben, weil diese Rhythmisirung theils veraltet ist, theils nur noch von einigen Italienern benutzt wird. Man wird an den Tanz erinnert und in der Illusion gestört. Das sich anschliessende Duett zwischen Guttenberg und Clara (Tenor und Sopran) ist, wie Alles, sehr gesangmässig geschrieben, ohne dass man selbst die höhern Forderungen der Gesangskunst dabei in Anspruch zu nehmen hat. Coloraturen vermeidet Hr. Füchs gänzlich, daher die Aufführung seines Werkes leicht auf mittlern Bühnen Eingang finden würde. Auch diese Nummer erinnert (z. B. sehr lebendig das Motiv S. 11 Syst. 1) an Spohr. Allein es fehlen ihr doch die interessanten Gegenbewegungen desselben. Füchs's Stimmführung bewegt sich vorzugsweise in Parallelgängen. Auch ist in der Beziehung der Componist der deutschen Musik nicht treu geblieben, dass er — nicht gerade, um sich die Sache zu erleichtern, aber doch wohl einen äusserlichen Effect nach italienischer, auch einiger berühmter neuester deutschen Componisten Beispiele zu erzielen — im Ausdruck des Affects beide Stimmen *unisono* führt, eine Behandlungsweise, die uns nie hat recht zusagen wollen und die jedenfalls nur mit grösster Vorsicht anzuwenden ist. Der Trinkchor fällt später in das Duett und schliesst dasselbe wirkungsvoll ab. Die vierte Nummer lässt den Chor mit Faust näher heranrücken; Guttenberg kann nicht mehr entfliehen, aber Clara hat Zeit sich zu verbergen. Faust begegnet dem Guttenberg mit ironischer Freundlichkeit: „Ei, noch so spät, so früh klingt besser, so früh schon wach!" In den sich aus dieser Situation entwickelnden Dialog fällt wiederum der Chor ein. Hierzu eine die Characteristik der Figuren angehende Bemerkung. Hrn. Füchs fehlt, bei anderweitig zu bezeichnenden Vorzügen seiner Oper, das Geschick, einen Character zu einer bestimmten dramatischen Ausprägung zu bringen, jetzt fast noch gänzlich. Es dürfte ausserordentlich schwer sein, der oben angeführten Phrase nach des Componisten Behandlung einen ironischen Ausdruck zu geben, abgesehen davon, dass die Mittel der Musik derartigen Stimmungen nur selten angepasst werden können. Die Musik ist hier weich und zärtlich. Und wenn wir auch zugeben, dass die Darstellung des Zärtlichen sehr leicht in das Gebiet der Ironie durch Declamation überstreifen kann, so vermag diese doch nicht Alles. Dergleichen Züge mit einem etwas kecken, wohl gar absonderlichen Pinselstrich hinzuwerfen, lag um so mehr in der Aufgabe des Componisten, als er eine vorherrschende Richtung der Sentimentalität in seinen Melodieen schwer überwindet. Daher kommt es denn auch, dass er — zerlegt man seine Melodieen nach dramatischen Gesetzen — keinen einzigen Character ausser der Clara zu einem dramatischen Abschluss bringt. Sogar die grössern Ensemble's und Chöre werden nicht hinreichend gefärbt. Wir vermissen hier das polyphone Element, wodurch im Ensemble eine dramatische Wirkung, wenigstens musikalischerseits, am ersten zu erreichen ist. Wenn im *Finale* des ersten Actes die Situation sich dermassen steigert, dass sämmtliche Figuren gegeneinander operiren (ein Sextett mit Chor), und wir eigentlich nur einen sechsstimmigen Gesang vernehmen zu einer Melodie S. 51 u. f., die man etwa auf einer Gondel den Abendlüften zuflüstern könnte, so mag bei einer sehr fliessenden und natürlichen Stimmführung musikalischer Effect allerdings erzielt werden; dramatisch aber wirken diese Chor-Ensembles nicht. Hr. Füchs ist ein ganz wackerer, auch ein talentvoller Musiker; er steht nur noch nicht auf der Höhe vollendeter Kunstanschauung, er hat noch nicht Kritik in dem Maasse an sich selber geübt, dass er im Stande wäre, musikalische Wirkungen dramatisch zu concentriren, durch geschickte Anordnung ein dramatisches Tableau auseinander zu breiten. Ein gewandter Librettodichter kann in dieser Hinsicht viel für den Componisten thun. Umgekehrt aber machen wir die entschiedene Forderung, dass der Componist eine ungeschickte dichterische

Anordnung sich musikalisch zurechtlege. Das bezeichnete Sextett schliesst in den Hauptpersonen folgendermaassen ab: Clara wünscht, dass der liebe Gott sich ihrer annehme, Guttenberg will für sie sein Leben wagen, Faust den Guttenberg tödten, Werner ist ausser sich vor Schmerz und Zorn und der Chor lässt sich in Strafdrohungen aus. Alle Personen bleiben auf der Bühne. Dann singt Werner zu Clara:

> All mein Glück ist mir geraubt,
> Häufst den Gram auf dieses Haupt.
> Deines Schicksals Stunde schlug
> Und so treffe Dich mein Fluch!

Hierzu ist nach Weber's Vorbild ein melodischer Gang gewählt, der nur von Wirkung sein könnte, wenn Werner sich allein auf der Bühne befände und vor Allem er selbst bei der vorangehenden Situation gar nicht betheiligt gewesen wäre. Werner musste gleich seinen Fluch über die Tochter aussprechen. Das war dramatisch wie psychologisch natürlich und wirksam. Clara fällt ohnmächtig zu des Vaters Füssen, muss fortgetragen werden, und nun singen die Uebrigen in Gottes Namen weiter. So schliesst der erste Act.

Im zweiten Act ist Faust mit seinen Zechern versammelt. Sie spielen Würfel und singen. Ein sehr hübsch erfundenes Trinklied ertönt durch den Raum: „Rase, schäum' im Glase." Faust ist in Wehmuth versunken, dass ihm das Glück der Liebe fehle und dass er in den Strudel des wüsten Lebens hineingerissen. Mit recht vielem Geschick webt hier der Componist den Gesang des Chors in Faust's wehmüthige Stimmung hinein, ein Ensemble, dass wir zu den gelungensten Partieen des Werkes zählen müssen. Faust's Stimmung ist nur vorübergehend. Er nimmt Theil an dem Gelage und giebt sogar selbst ein Trinklied zum Besten. Da wird ihm die Nachricht gebracht, dass Guttenberg zurückgekehrt sei, von der Stadt eingeholt und ihm ein Fest veranstaltet werde.

> F. Ein Fest? dem bleichen Schuft!
> H. Herr, was ich sprach, ist leider wahr.
> Erfunden hat er Lettern von Metall,
> Tausendfach ersetzend karge Schrift,
> Erstaunt bewundern's die Gelehrten,
> Die seine Kunst erst streng' geprüft;
> Sie sagen's laut, dass Deutschland's Erde
> Geboren hat den grössten Mann.

Wenn man erwägt, dass diese Worte das Triebrad der tragischen Verwickelung in Bewegung setzen, dass in ihnen der Kern des Gedichtes liegt, so erscheint es allerdings possierlich, wie ein Dichter sich für Druckerschwärze begeistern und (in einer Oper) die ganze freie Reichsstadt in Allarm bringt, selbst für den Fall, dass das ganze Factum eine historische Grundlage hätte. Doch die Arie, in welcher Faust seinem Feinde Rache schwört, S. 90, macht uns wieder viel Freude. Sie hat einen ausgeprägten Typus. Dann wird aber Faust herzlich sentimental. Das Motiv des *Adagio's* S. 96 mit den in der Begleitung durchgeführten Imitationen, an sich sehr schön ausgeführt, wenn auch an Spohr erinnernd, würde für Clara oder Guttenberg passen. Es ist ein Unglück, dass Faust die Clara liebt. Hat er nicht genug daran, dass er ihr Ehegemahl ist? Es ist ein Unglück, dass alle Figuren in der Oper lieben und hassen zu gleicher Zeit. Das dürfen wir am Ende wohl alltagsmenschlich nennen, dichterisch ist es nicht. Eine dichterische Figur muss ein bestimmtes Pathos haben. Die Oper enthält einen zu grossen Ueberfluss an Liebe, der um so unerträglicher wird, als der Componist für den Ausdruck dieses Gefühls eine einseitig-sentimentale, wenn auch recht ansprechende, zuweilen altfränkische Feder führt. Der Triumphzug kommt an Faust's Hause vorbei, wo Clara den Geliebten sieht. „O schweige Sturm im Herzen, mein Frühling ist hinab", eine ungemein zart und im zweiten Theile feurig gehaltene Arie, die geschmackvoll ausgeführt von trefflicher Wirkung sein muss. Guttenberg wird durch Kurt zu Clara geführt. Ein weit ausgesponnenes Duett, das in dem *Allegro agitato* zu sehr an Meyerbeer's berühmtes Duett aus den Hugenotten erinnert, beendigt den zweiten Act. Auch hier reisst sich Guttenberg von Clara (wie Raoul von Valentine) los und stürzt fort. Der zweite Act scheint uns in jeder Beziehung der bedeutendste zu sein.

In dem ersten Recitativ des dritten Actes sehen wir zum ersten Male die Zigeunerin Hiorba. Sie unterscheidet sich durch nichts von irgend welcher anderen Person im Zusammenhange des Ganzen. Und es lag doch so nahe, eine Zigeunerin sowohl nationell-eigenthümlich nach Aussen hin wie ausgeprägt ihrem innern Wesen nach auftreten zu lassen. Auch im weitern Verlaufe ist von einer characteristischen Zeichnung dieser Figur nichts zu entdecken. Einfach und eigenthümlich, zugleich aber von dramatischer Wirkung ist der Chor der Blumenmädchen mit dem sich daran schliessenden Tanz. Dann folgt auf dem Maskenballe ein Duett zwischen Guttenberg und Clara von zarter und inniger Melodie. Es enthält zwar nichts Neues, namentlich in Vergleich mit den vorangegangenen Nummern des Werkes Harmoniefolgen, die an Spohr erinnern, aber dennoch einen ausserordentlich sangbaren und melodischen Fluss in der Cantilene. Während des Festes empfängt Guttenberg vom Bürgermeister Günther (Bass, musikalisch untergeordnete Figur) die goldene Kette. Faust stürzt dazwischen: „Haltet ein, ja eine Kette wohl, doch nicht die goldene, gebührt dem Manne, der hier kniet." Warum ist es Faust, der das Fest unterbricht? Das ist wiederum possierlich. Wer findet nach den vorangehenden Ereignissen nicht heraus, dass die ganze Geschichte abgekartet ist! Die Illusion würde viel bedeutender sein, wenn eine weniger betheiligte Person diesen Schlag auf Guttenberg's Haupt ausführte. Mit zwei recht wirkungsvollen Ensemble's, die vom Chor unterstützt werden, endet der Act.

Wir unterlassen es, den vierten Akt speziell zu beleuchten, da wir manches Gesagte wiederholen müssten. Nur sei im Allgemeinen bemerkt, dass er nächst dem zweiten Act die am meisten gelungenen musikalischen Partieen enthält und in dramatischer Hinsicht am wirkungsvollsten ist. Das Duett, in welchem Clara Faust bittet, Guttenberg's Ketten zu lösen, ist in der That ganz vortrefflich und dabei überaus einfach.

Um unserm Berichte schliesslich noch ein Endurtheil beizugeben, wiederholen wir, dass Füchs's Guttenberg eine der schätzenswerthesten Erscheinungen auf dem Gebiete der dramatischen Musik genannt zu werden verdient. Die Oper besitzt in die Augen fallende Vorzüge. Sie ist vor Allem durchweg melodiereich und in den Melodieen, wenn auch nicht überraschend neu, künstlerisch abgerundet, höchst sangbar und geschmackvoll erfunden. Der Mangel an dramatischen Wirkungen liegt zum Theil im Texte, wenn wir auch zu zweifeln Ursache haben, dass dem Componisten das Talent musikalischer Charactergestaltung eigen sei. Manches dürfte sich in unserm Urtheile vielleicht noch günstiger gestaltet haben, wenn wir die Partitur gelesen hätten. Und unbedingt wird die Kritik sich aussprechen können, wenn ihr Gelegenheit geboten wird, das Werk aufführen zu sehen. Wir unserer Seits wünschen demselben eine weite Reise durch Deutschland und unterwegs langdauernde Stationen.

Recensionen.

Drei neue Sonaten.

Bei der Unmasse von Neuigkeiten, die, von geringem Kunstwerthe, oft ganz werthlos und sogar meist geschmackverderbend den Markt überschwemmen, muss es zur Genugthuung gereichen, auf Werke zu kommen, in denen sich

ein tüchtiges Streben kundgiebt, ein Streben nämlich, an höheren Aufgaben der Kunst seine Kräfte zu versuchen. Es sind dies folgende drei Sonaten für das Pianoforte:

J. Fr. Kittl, grande Sonate à 4ms. Op. 27. Hamburg bei Schuberth & Comp. *F-moll.*

A. H. Sponholtz, grande Sonate. Op. 20. Ebendaselbst. *C-moll.*

W. Steifensand, Sonate. Op. 2. Berlin bei Stern & Comp. *D-moll.*

Ref. glaubt zwar nicht, dass durch dieselben der Name Beethoven's verdunkelt werden wird, indessen ebensowenig, dass ihre Verfasser dies beabsichtigt haben. Gleichwie die deutsche Dichtkunst, obgleich hinter Göthe kein grösserer Dichter nachgeboren worden ist, dennoch nach ihm herrliche Blüthen entfaltet, ja sogar eine entschieden andere und zwar wesentlich neue Richtung eingeschlagen hat, so hat die Tonkunst sich weiter entwickelt und kann und darf nach den grösseren Erscheinungen in ihr nicht müde werden, zu gestalten, und wenn sie auch zunächst mehr beflissen war, die äusserliche Seite des Könnens, die der technischen Macht anzubauen. Wie einseitig, die jungen Künstler mit harten Worten abzuweisen, als werde die Literatur durch ihre Versuche doch nicht bereichert! Nach diesem von den Verlegern beliebten Entschuldigungsgrundsatze, Solideres in Angriff zu nehmen, bliebe, wie es nicht anders sein kann, nur der Technik vergönnt, ihr Licht leuchten zu lassen. So wäre es denn der musikalischen Presse als eine Pflicht auferlegt, Worte der Aufmunterung und Anerkennung zu richten — an besser gesinnte Verleger — an ein besser unterrichtetes Publicum — an höher strebende Künstler, jeder in seiner Weise in der Beförderung des gemeinsamen Interesses der Kunst nicht müde zu werden.

Technischer Seits steht von den drei oben genannten Sonaten die letzte am höchsten. Der Componist, selbst ein tüchtiger Pianist, stellt uns auf die dermalige technische Höhe des Pianospieles und verlangt von dem Vortragenden mit Recht, dass er mit den neuesten Weisen des Vortrages vertraut sei. So hat sein Werk vor den beiden andern Sonaten schon einen Vorsprung voraus, während es Seitens der Erfindung nicht hinter ihnen zurückbleibt. Die Sonate von Kittl führt uns sogar in eine frühere Zeit des Klavierspieles zurück; die Erfindung der Themen sowohl, als der Figuren erinnert stark an die Mozart'schen Quartette, und wir vermutheten bei wiederholtem sorgsamen Vortrag der Sonate, sie möge ein für das Pianoforte übertragenes Quartett sein; die Gegenthemen zu den Gesangsstellen sind ganz klein und kurzathmig und wir vermissen ungern das Weitausgreifende, reich Figurirte des modernen Piano's, wogegen uns sehr lieb war das mehr Sinnvolle, wie im *Andante* (*Des*) und im *Scherzo pastorale* (*As*), wenn es nicht wie im *Trio* (*Des*), das hier *Alternativo* heisst, in das Gesuchte ausartet, z. B.:



welches wir nicht gerade für erfinderisch halten möchten.

Zwischen beiden Arbeiten steht technisch die Sonate von Sponholtz, nicht schwerer, als die früheren Opuszahlen Beethoven'scher Sonaten. In dem strengen Festhalten der einmal gewählten Motive offenbart sich ein Streben nach charactervoller Durchführung. Es kommt indessen hier doch auch darauf an, ob diese Motive einer solchen würdig sind, was von folgender kleinen Figur kaum behauptet werden mag:

Der Verf. hat hierin freilich einen Gewährsmann an Beethoven; doch zur rechten Zeit, noch ehe die Durchführung solcher kleinen Motive zur Qual wird, springt derselbe zu anderen Themen über, denen er dann jene nach Belieben begleitend beigesellt. Ein solches zweites (Gesangs-) Thema vermissen wir und hätte es am Schlusse des ersten Theiles in *Es-dur* oder in *G-moll*, und zuletzt in *C-moll* stehen müssen und gewiss im Verhältniss zu den vielen kurzen Rhythmen einen wohlthätigen Gegensatz gebildet. Auch im *Scherzo* (*C-moll*) scheint es, als hätte der Componist mehr gewollt, als gekonnt: er hebt an und die Flügel sinken ihm, noch ehe er recht in Flug kommt. Vielerlei und nichts Rechtes! Das *Adagio* dagegen (*As*), in schlichter zweitheiliger Liedesform, entspricht allen Ansprüchen, ja es erfreut mit seinem einfachen Gesang und schönen Klang, nur sein Schluss scheint für den Umfang des Stückes hingehalten. Im Ganzen ist indessen die Form aller vier Sätze löblich, nicht zu gedehnt; sie sind bestimmt und kurz ausgesprochen, ohne schwülstiges Beiwerk, auch der letzte Satz, *Allegro vivace* (*C-moll*) rundet sich glücklich ab, indem er auf das Eingangs erwähnte Hauptmotiv des ersten Satzes zurückkommt.

Die Sonate von Steifensand endlich ist schwieriger vorzutragen, schon weil sie viel breiter angelegt ist, als die beiden eben besprochenen Werke. Manches darin aber scheint eben nur harmonische Anlage, richtiger Umriss der Modulation zu sein, der, wenn er eben so originelle Themen enthielte, als er richtig und naturgemäss entwickelt ist, die Sonate ungleich höher stellte, als sie nun nur als eine verständig durchgeführte höchst achtungswürdige Arbeit eines musikalisch gründlich durchgebildeten Mannes erscheinen muss. In dem Falle, als verständige Durchführer der einmal gewählten Motive und Themen anerkannt zu werden, sind heut zu Tage eine nicht geringe Anzahl von Componisten, denen Mangel an Durchbildung durchaus nicht zum Vorwurf gemacht werden kann, sondern die im Besitze musikalischer Erkenntniss und belesen in der Literatur nur einer genialeren Durchdringung des Stoffes, einer geistigern Auffassung der Kunst, der Begeisterung für sie bedurften, um nicht sowohl Werke von grosser Dimension und von grossem Fleisse zu liefern, nicht sowohl Gespreiztes, als vielmehr Charactervolles, Gedrungenes, Werke, deren Anblick das Herz pochen und jede Ader schlagen macht, mit einem Worte: Themen, deren Erfindung (nicht allein Durcharbeitung und Durchführung) entzückt und bei dem Hörer den Wunsch rege macht: „Möchtest du so glücklich gewesen sein, sie in das Leben gerufen zu haben!" Wird nun nicht leicht Jemand diesen Wunsch von einem der Themen aussprechen, so wird er dennoch gebührend die Sorgsamkeit und Gründlichkeit ihrer Verarbeitung anerkennen müssen, ja er wird dem feurigen Componisten im letzten Satze *Allegro di bravura* (*D*) sogar mit grossem Vergnügen folgen. Dem Pianisten muss diese Sonate schon darum lieb sein, weil sie höchst dankbar und durchaus nicht holprig oder übertrieben geschrieben ist und aus eben dem Grunde, weil nichts Unmögliches verlangt wird, ist sie zur höheren Ausbildung eines weit vorgeschrittenen Schülers Lehrern dringend zu empfehlen. *Fl. Geyer.*

Ed. Ferd. Friederich, deux Romances pour Piano. No. 1. Chanson d'Adieux. No. 2. Chanson de nuit. Cologne, chez Schloss. Op. 31 u. 32.

Zwei Romanzen, die in Form der Lieder ohne Worte geschrieben sind. Sie fordern von dem Spieler nur eine geringe technische Ausbildung der Hand, aber die Fähigkeit

eines zarten, sentimentalen Ausdrucks. Der Gesang in beiden Compositionen ist ansprechend; die harmonische Ausarbeitung hält sich von Ueberfüllung so fern, dass wir sie in Vergleichung mit anderer Salonmusik fast dürftig nennen möchten. Die Ausstattung ist nicht frei von Fehlern, sonst aber gut, ohne elegant zu sein. *Dr. L.*

Berlin.

Königliche Oper.

Am 4ten Fidelio von Beethoven. Auch dieses Werk hat eine Weile geruht und würde wahrscheinlich nicht zur Aufführung gelangt sein, wenn Frau Schlegel-Köster ihrem ersten Gastauftreten in der Rolle des Fidelio ein künstlerisches Gewicht zu geben nicht Veranlassung gefunden hätte. Die genannte Künstlerin (wir hörten sie etwa vor 8—9 Jahren zum ersten Male) besitzt sehr schätzenswerthe Eigenschaften als Sängerin. Missglückte auch ihr erstes Erscheinen (im Canon: „Mir ist so wunderbar" war von ihrem Gesange in der That wenig zu hören), so entfaltete sie doch später, namentlich in dem Recitativ und Arie: „Abscheulicher, wo eilst du hin" einen Schmelz und eine Klarheit des Tons, die zu allgemeinem Beifall fortriss. Die Künstlerin hatte bei ihrem Debut mit sichtlicher Angst zu kämpfen. Je mehr sie sich indess im Verlauf der Oper von dieser befreite, um so wirksamer wurde ihre Leistung und der Beifall des Publicums, der sich von Scene zu Scene steigerte. Ihr Gesang enthält Ansprechendes und Einnehmendes in der obern Stimmlage, die untere ist angegriffen; ihr Dialog ist weiblich. Frau Schlegel-Köster ist eine von den Erscheinungen, die in jeder Weise Wohlbehagen erregen. Sie besitzt ein echt weibliches und einnehmendes Wesen. Spätere Darstellungen sollen uns zu speciellern Berichten veranlassen.

Die Aufführung im Uebrigen liess Manches zu wünschen übrig. Wir vermeiden, einzelne Mängel zu berühren, die freilich um so eher auffallen, als man eine genauere Kenntniss der Oper bei den meisten Zuhörern voraussetzen darf. Das Haus war zahlreich besucht. *d. R.*

Concerte.

Am 5ten spielte eine junge Klavierspielerin aus Potsdam, Frl. Schulz, in den Zwischenacten eines Lustspiels auf der Königsstädtschen Bühne. Die Künstlerin (wenn wir sie so nennen dürfen) ist noch sehr jung, leistet aber in technischer Beziehung dennoch höchst Erfreuliches. Als Schülerin unsers Kapellmeisters Taubert ist sie mit Allem ausgerüstet, was den Weg zu einer höhern Kunstrichtung bahnen kann. In zwei kleinen Compositionen die „Najade" von Taubert und einer Transcription von Döhler zeigte sie sich eines anmuthigen Ausdrucks fähig, während Thalberg's Fantasie zu den „Hugenotten" ihre technische Fertigkeit und Kraft in vollem Maasse bewährte. Frl. Schulz wird zunächst als Lehrerin in Potsdam auftreten, zu welchem Zwecke das Concert ihr ein vollgültiger Empfehlungsbrief sein darf.

d. R.

Correspondenz.

Dresden, den 15. Mai.

(Schluss.)

Von den Vereinen für gemischten Chor erwähne ich zuerst der Dreyssig'schen Singacademie, jetzt nach dem Tode ihres Stifters schon seit Jahren unter der Leitung des Hoforganisten Joh. Schneider, eines Bruders des Dessauer Friedrich. Sie beschäftigt sich mit dem Studium von Oratorien, Cantaten, Hymnen, Motetten — treibt's also wie die grösseren, tüchtigen Singacademieen alle, und giebt den Winter hindurch einigemale Aufführungen am Klavier (selten mit Orchester) vor eingeführten Zuhörern, also nicht öffentlich. — Dann besteht noch der Mühle'sche Gesangverein, von dem ich eben nichts weiter zu berichten weiss; der Gesangverein des hiesigen tüchtigen Gesanglehrers Carl Näke, nur aus seinen Schülerinnen und Schülern gebildet, ist vor Kurzem eingegangen, und auch der Hiller'sche Concertverein scheint vorläufig wenigstens zu ruhen. Des Singvereins der Kriegsschule wie des kathol. Capellknaben-Instituts ist schon gedacht worden, und sie dürfen eigentlich eben so wenig, wie das Capellknaben-Institut der evang. Hofkirche in diese Kategorie zu rechnen sein.

An Männergesangvereinen haben wir den „Orpheus" unter des Lehrers J. G. Müller, die „Liedertafel", jetzt unter Ferd. Hiller's, den „Liederkranz" unter J. Otto's, das „Odeon" unter des Musiklehrers Gööge Leitung. Oeffentlich treten dieselben fast nie auf; nur der „Orpheus" macht davon bisweilen zu wohlthätigen Zwecken eine Ausnahme. Neuerlich haben auch die „Liedertafel" und das „Odeon" Wohlthätigkeits-Concerte veranstaltet. Schade nur, dass ein einträchtiges Zusammenwirken sämmtlicher Vereine trotz aller Bemühungen nicht zu erreichen scheint. Was liesse sich mit diesen Kräften wirken! — Von dem „Arion" so wie von dem Körting'schen und dem Männergesangvereine des hies. Turnvereins vermag ich eben nur ihr Bestehen zu berichten, und wohl ist's möglich, dass noch mehrere derartige Privatgesellschaften vorhanden sind. Aber bei der hier vorherrschenden Isolirungssucht ist es sehr schwierig, zu einem Urtheil über die einzelnen zu gelangen. Wenn man dies der Kritik nicht in irgend einer Weise erleichtert, so kann sie eben nichts thun, als derartiges Missverständniss oder Misskennen beklagen. *Habeant sibi!*

Somit mögen denn diese Andeutungen über das hiesige musikalische Treiben geschlossen sein. Speciellere Berichte, denen sie zur Grundlage dienen sollen, werden bald folgen.

Dr. J. S.

St. Petersburg, im Mai.

Die Concertmüdigkeit unseres Publicums äusserte sich gestern in dem Abschiedsconcerte des Hrn. W. Versing so entschieden, dass wohl kaum die Kosten mit der Einnahme gedeckt worden sind. Und doch hatte der Beneficiant im Laufe der zehn Jahre, die er hier verlebte, mit der grössten Uneigennützigkeit fast alle musik. öffentlichen Unternehmungen durch sein schönes Talent unterstützt, war auf der Bühne wie in den Salons ein Liebling der Musikfreunde, auch steht ihm noch seine herrliche Baritonstimme in ungeschwächter Kraft zu Gebote, und Hector Berlioz und Ernst — Ersterer durch Aufführung seiner Symphonie „Episode aus dem Leben eines Künstlers" — unterstützten ihn! Weder diese Rücksichten, noch die Billigkeit der Preise, hatten das Publicum zu einem zahlreichen Zuspruch angeregt, wogegen vor Kurzem den Concerten sehr mittelmässiger italien. Sänger brillante Einnahmen durch Protektionen zugewendet worden sind. — Eine Menge musik. Unterhaltungen fanden noch nach dem Osterfeste statt, u. A. von Hrn. L. Böhm (Violinist), Beer (Violoncellist), Homilius (ausgezeichneter Hornbläser), Aug. Müller (Contrabassist), Mlle. Cristinni, E. Meyer (Dirigent eines Männergesangvereines). Bei Letzterem hörten wir das *D-moll*-Concert von J. S. Bach für drei Claviere. Die Besetzung der Streichinstrumente durch ein einfaches Quartett und Contrabass war in dem grossen Saale der Universität zu viel Oekonomie. Auch in der Ausführung (durch die Hrn. Meyer, Promberger und Vollweiler) fehlte jenes besonnene Lenken und Markiren der Stimmführung, die der Vortrag Bach'scher Compositionen absolut fordert. Der Rarität wegen muss ein Werk der Art nicht geboten werden. Ernst war der erste Künstler, welcher hier für den

deutschen Hülfsverein den ganzen Reinertrag eines Concertes bestimmte. — Aus Rücksichten wurde später auch dem russischen Hülfsverein eine Hälfte der Einnahme angewiesen. — Mögen daran die hier angestellten Musiker, welche als Deutsche die Vortheile der Ausländer für ihre dereinstige Pension geltend machen und dennoch sich bis jetzt — es sind nur wenig Ausnahmen vorhanden — gar nicht um diese wahrhaft nützliche Anstalt kümmern, ein Beispiel nehmen. Ueber Ernst's Solospiel ist bereits Erschöpfendes gesagt worden. Weniger anerkannt ist seine Fähigkeit als Quartettspieler, die er hier bei verschiedenen Gelegenheiten glänzend bewährte. Er bethätigt einen seltenen feinen Sinn und Geschmack im Hervorheben der seiner Stimme zugetheilten Aufgabe; verläugnet ganz die hässliche Virtuosenmanier, die, sei's in Strichart oder Notenverzierung, so gern mit ihrem Ich die Composition beklext; er erfasst mit Gemüth den Character der verschiedenen Autoren, ist ein eben so treuer Spiegel der Haydn'schen Lieblichkeit und Naivität, als des Beethoven'schen genialen Aufschwunges und seiner Gewalt. Im Ganzen gab er sechs eigene Concerte und spielte ausserdem noch in zwölf anderen. Das Repertoir seiner Solo's bestand aus fünfzehn Nummern, worunter zehn eigener Composition. Staunenswerth mag die Geschicklichkeit sein, mit welcher er den Fr. Schubert'schen „Erlkönig" für die Violine allein arrangirt hat; ob eine solche Composition verdient, zu einer Etude gestempelt zu werden, ist freilich eine andere Sache. Zum Verständniss mit der gestellten Aufgabe liess hier Ernst die Originalcomposition von Schubert gleich vorher von Hrn. Versing, accomp. von Hrn. Damke ausführen. Eine so feine Ironie sieht ihm ganz ähnlich. Sehr flauer Beifall lohnte die Künstler für ihre tüchtige Leistung. Die nun darauf folgende Transscription wurde dagegen mit Beifallsjubel überschüttet und *Da capo* verlangt. Wenn derartige Anerkennung sich weniger fanatisch geberdet, z. B. nach einem Concerte von Vieuxtemps, darf daraus zum Nachtheil der davon betroffenen Kunstleistung gefolgert werden? — Doch geschicht's! — Beifall wurde hier seit zehn Jahren keinem Virtuosen — Liszt nicht ausgenommen — so unverändert und so enthusiastisch geäussert, als dem Ernst. Dennoch ist bemerkenswerth, dass derjenige Theil des Publicums, der die *Bel-Etage* einzunehmen pflegt, sich nur in einem Concerte wirklich zahlreich eingefunden hatte. Der Circus der Hrn. Lejars & Cuzent ist besser protegirt. — Wahrscheinlich verlässt Ernst Russland erst im nächsten Jahre. In Moskau war er noch nicht. Darnach sind die Berichte zu würdigen, die ihn dort bereits Triumphe feiern liessen. Berlioz gab nach seiner Rückkehr von Moskau — wo es ihm nicht gelang, mehr als ein Concert zu Stande zu bringen — noch zwei Concerte im gr. Theater. Davon beliebte er das erste „grosses Musikfest" zu nennen. Unter den diesmal aufgeführten Compositionen von ihm waren uns neu: zwei Nummern aus „Harold" mit dem von Ernst schön gespielten Bratschensolo und die vollständige dramatische Symphonie mit Chören und Solostimmen „Romeo und Julietta". Anerkennungswerth sind darin wiederum die Ausdauer und geistige Unabhängigkeit des Componisten. Es fehlt nicht an genialen Zügen; selbst musik. Schönheiten sind vorhanden, z. B. in No. 3 das *Adagio* ([illegible] Takt). Aber im Allgemeinen kommen solche Parthieen nur selten ohne störenden Beisatz zum Durchbruch; Bizarres, Geschraubtes, erhält sich in grossem Uebergewichte und der Enthusiasmus blasirter Musikfreunde findet da reiche Nahrung. Sowohl in Figurirungen als wirklichen thematischen contrap. Durchführungen ist der Styl noch dilettantenmässig, doch piquant zubereitet; wenn auch nicht mit so viel Geschmack, als wir's bereits an G. Meyerbeer kennen. In ästhetischer Beziehung gäbe es viel, sehr viel zu erinnern. Oft sind für ein nahes Ziel die Anläufe gewaltig weit ausgeholt. Das Verschwimmen aller musik. concreten Beziehungen muss Leere erzeugen. Glücklicherweise trifft diese Kritik frühere Werke von Berlioz, seine Musik zu der „Verdammung Faust's" ist schon ein offenbarer Fortschritt. Der Pilgermarsch aus Harold ist ein geistreich combinirtes Musikstück mit anziehendem melodischen Inhalt; die Klangraffinerie feiert darin einen entschiedenen Sieg. Es ist sicher ein Irrthum, wenn die Verschmelzung der Cantaten- und Symphonieform als eine Vollendung Dessen betrachtet wird, was durch die reine Instrumental-Symphonie nur erst angebahnt worden ist; wenn die vermeintliche „Abgelebtheit" der Symphonieform überhaupt als Vorwand dienen soll, das Dasein einer Zwittergattung höher zu stellen. Wo das Dramatische durch Sologesang und Chor dargestellt wird, ist die Musik nicht mehr, wie in der Instrumental-Symphonie, das Object. Das hies. Orchester bewährte auf's neue, dass es unter einem Dirigenten, wie Berlioz einer ist, Vortreffliches zu leisten vermag. Berlioz sprach darüber seine Anerkennung und seinen Dank in den herzlichsten Worten aus. Er verlässt uns in dieser Woche. Möge es ihm wohlergehen! Ueber die hies. Verhältnisse wird sein Urtheil wahrscheinlich ein beredtes Lob sein. Dazu wurde ihm auch alle Ursache geboten und wir wollen nur unsrerseits wünschen, dass Diejenigen, welche bei dieser Gelegenheit bewiesen haben, dass sie in der Kunst human sein können, wenn sie wollen oder fürchten, nicht wieder zum Nachtheil der hiesigen Kunstverhältnisse in die früher angewöhnte Selbstsucht verfallen werden. Ernst und Mlle. Cristiani erhielten von Ih. Kais. Hoh. der Herzogin von Leuchtenberg — deren Hofmarschall Graf Mathieu Wielhorski ist — Ersterer einen Brillantring und Letztere einen Armschmuck. — Die philharmon. Gesellschaft, deren Directoren zur Zeit die Hrn. Albrecht sen., Podebedoff, Mehmel, Kaiser und J. B. Gross sind, hat die Hrn. Berlioz, Ernst und Versing zu Ehrenmitgliedern ernannt. — Von der Kaiserl. Theater-Direktion ist bereits ein Abonnement zu der zum Herbste bevorstehenden italienischen Opernsaison eröffnet. Auch wurde kürzlich ausnahmsweise wieder einmal die Aufführung einer deutschen Oper (der Freischütz) möglich gemacht. Die Anwesenheit des Tenoristen Frank gab dazu Veranlassung. Das Orgelwerk des Hrn. Wendt unterblieb, weil zu Concerten — wenn auch zum Besten der Armen — keine Kirchen mehr bewilligt werden. Für den geistlichen Chorgesang soll die Ausführung eines wichtigen Beschlusses bevorstehen. Von allen Regimentern im Reiche werden musikfähige Leute hergeschickt werden, welche dann einige Jahre hier in der Kaiserl. Hofsänger-Capelle Ausbildung erhalten, damit sie dieselbe, wenn sie später zurückkehren, zur Verbesserung des Chorgesanges in ihrem Regimente geltend machen.

Das erste grosse Gröditzberger Liederfest in Nieder-Schlesien.

Wenn wir auch schon seit 1830 in Schlesien bereits 10 Gesangs- und Musikfeste gefeiert haben, die unverkennbar auf die Musikzustände in der Provinz einen bedeutenden Einfluss ausgeübt haben, so fehlte es uns doch bisher an einem musikalischen Feste, bei dem sich die verschiedenartigsten Stände in einem grössern Maasse, als dies bei den Musikfesten der Fall war, betheiligen konnten. Dass bei einem solchen musikalischen Volksfeste das Lied prädominirend sein musste, das haben die Unternehmer des am 26. Mai d. J. auf der Gröditzburg bei Heinau abgehaltenen Liederfestes richtig im Auge gehabt, und eben dieser Umstand erklärt uns auch die ausserordentliche Theilnahme, welche dieses Unternehmen in ganz Nieder-Schlesien und der Lausitz fand. Nicht einzelne renommirte Künstler wollten sich hier lobhudeln lassen, vielmehr jeder Sänger, selbst wenn er auch keinem der erschienenen Vereine angehörte, sollte und konnte sich hier sofort betheiligen, und Niemand sah sich durch Vornehmthuerei aus dem Festeskreise excludirt. In Folge der vom Musikdirector Tschirch in Liegnitz im Auftrage des Comité's ergangenen Einladungen an

alle den Unternehmern bekannten Vereine in Nieder-Schlesien und der Ober-Lausitz erschienen am Festesmorgen in der Brauerei zu Gröditz circa 600 Sänger aus 24 Vereinen. Nach den Begrüssungsfeierlichkeiten bewegte sich der von einem gut besetzten Musikchor, von den Marschällen und Fahnen angeführte Festzug, durch den herrschaftlichen Park und das Schloss nach der Höhe des Berges, wo mehrmalige Salven den Beginn der Gesangsproductionen verkündeten. Ich muss in Ihrem Blatte vorzugsweise den musik. Theil ins Auge fassen und kann deshalb der Reden und Ansprachen nicht gedenken, die vom Conrector Balsam aus Liegnitz, dem Präsidenten des Comité's, dem Lehrer Stiller aus Liegnitz, dem Musikdirector Tschirch und dem Kantor Jakob aus Konradsdorf gehalten wurden. — Die Wahl der Lieder, die von der Gesammtheit unter der geschickten Direction des Hrn. Tschirch zum Vortrag kamen, fanden wir durchweg gut, ja wir würden auch gegen Zumsteg's „durch Nacht zum Licht" nichts einzuwenden haben, wenn mehrere Generalproben ein gleichmässigeres Zusammengehen des Anfangssatzes ermöglicht hätten. Eine imponirende Wirkung machte „das deutsche Lied" von Kalliwoda. Nägeli's „Eintracht" imprimirte sich vorzugsweise durch den herrlichen Kontrast zwischen den Solostellen und den eingreifenden Tuttisätzen. Dass „die Heimath" von Krebs ein *Da capo* zur Folge hatte, wunderte uns nicht, wenn auch eben in so Etwas kein musikalischer Werth liegt. Das allgemein Fassliche in solchen Kleinigkeiten giebt denselben eben jene Volksthümlichkeit, die niemals die Wirkung verfehlt und oft mehr Effekt macht, als manche noch so geschickt gewebte Fugen. Eben so glücklich war Nägeli's Lied: „Stehe fest, o Vaterland" gewählt. Dass auch hier das beliebte Lied Mendelssohn-Bartholdy's: „der Jäger Abschied" nicht fehlte, war gewiss Allen, die es kannten — und wer sollte es nicht kennen? — ein Hochgenuss. Die ganze Umgebung leistete auch in der That der hervorgebrachten Wirkung so grossen Vorschub, dass die Wiederholung dieser Nummer unter die genussreichsten Festesfreuden gehörte. Einen passenden Schlussstein zu den Gesangsproductionen vor dem Festmahle bildete „der Jubelchor" von Jul. Otto. — Zwischen je zwei Festliedern traten indess noch 7 einzelne Vereine auf. Ohne der einen oder der andern dieser Leistungen einen Vorrang zu vindiziren, erwähne ich nur, dass die Liegnitzer Liedertafel combinirt mit dem Volksgesangsvereine — der Glogauer und der Hirschberger Verein den meisten Beifall ernteten, ersterer durch Schäffer's sehr humoristischen „Guckkastenmann" mit dem Feste besonders angepassten Einlagen, der letztere durch Zöllner's „Gerichtshof". Eine wohlthuende Abwechselung ward auch durch den Vortrag des Liedes „das Bild der Rose" herbeigeführt, das wir nie schöner haben singen hören, als mit dem herrlichen Tenor des Hrn. v. Osten. Schliesslich kann ich nicht unerwähnt lassen, dass bei einer Wiederholung des Festes, die für's künftige Jahr allgemein gewünscht ward, es ohne Zweifel die Wirkung der Gesangsproduktionen ungemein erhöhen würde, wenn für die Sänger ein Verdeck gebaut werden könnte. Die verschiedenen Stimmen würden sich dann besser mischen und der Effect müsste in diesem Falle sich gewiss sehr steigern. Die von dem schönsten Wetter begünstigte Feier beschloss ein mit Personen zu reichlich, mit Speisen fast zu karg besetztes Festmahl, dem bei hereinbrechender Nacht noch eine Illumination und ein Feuerwerk folgte. *L.*

Die Zerbster Provinzial-Liedertafel.

Am 29. und 30. Mai fand zu Zerbst das 17te Provinzial-Liedertafel-Fest statt, welches die Vereine von Barby, Berlin, Cöthen, Dessau, Halle, Magdeburg und Zerbst unter Direction des Dessau'schen Hof-Kapellmeisters Fr. Schneider alljährlich versammelt. Es hatten sich diesmal aus den 6 erstgenannten Städten etwa 150 Sänger eingefunden. Das Festmahl am Abend des 29sten wurde in dem festlich mit Blumen geschmückten Locale mit zwei grossartigen 8stimmigen Liedern von Fr. Schneider und Rochlitz eröffnet, dem eine herzliche Begrüssung Seitens der Zerbster Liedertafel und eine Andeutung der in diesem Jahre heimgegangenen Mitglieder A. Mühling, Fink, Limburger und Conradi folgte. Nun wendete sich nach dem Vortrag des Liedes: „Mag auch die Liebe weinen" das Fest zur Freude und viele heitere Gesänge erklangen, untermischt von Vorträgen einzelner Liedertafeln. Der Berliner Liederverein, dirigirt von Jul. Schneider, erwarb sich mit einem sanften Liede von E. Grell: „Von zarter Lieb' der Lorber spricht" einen allgemeinen Dacapo-Ruf. Unter Gesang und vielen heitern Trinksprüchen erreichte das Fest in der freundschaftlichsten heitersten Stimmung erst nach Mitternacht sein Ende.

Am 30sten früh um 6 Uhr versammelten sich die Liedertafeln in dem reizenden Friedrichsholze und führten, nachdem ihnen der Kaffee auf die anmuthigste Art durch die Blüthe der Zerbster Damen präsentirt worden war, mehrere Gesänge im Freien aus, von denen besonders hervortraten: „Lobt den Herrn" von Rolle, „das ist der Tag des Herrn" von Kreutzer und „Was ist des Deutschen Vaterland" von Reichardt und worin die Soli vom Berliner Liederverein sehr gelungen executirt wurden. Tausende von Menschen hatten sich aus Zerbst als Zuhörer dazu eingefunden. Um 10 Uhr fand eine zweite Versammlung im Festlokale statt, dem wie beim ersten Feste der Schmuck der Damen nicht fehlte. Viele heitere Lieder erklangen. Die Liedertafeln von Barby, Halle, Magdeburg erfreuten durch Vorträge. Der Berliner Liederverein wurde dringend veranlasst, das Lied von Grell nochmals vorzutragen und fügte noch ein Sololied: „Wach auf" von J. Schneider hinzu, dem der allgemeinste Applaus wurde. Auch an kräftigen Trinksprüchen auf den Dirigenten Fr. Schneider, auf den Stifter und Provinzial-Liedertafel-Reisemarschall Kretschmann, auf die fernere Einigkeit der Provinzial-Liedertafel, so wie auf das Wohlergehen der einzelnen Liedertafeln etc. fehlte es nicht, bis endlich die auswärtigen Vereine, begleitet von den aufrichtigsten Wünschen der Zurückbleibenden, sich nach und nach wiederum zur Abreise anschickten.

Dreissig Gesänge waren diesmal durch die Provinzial-Liedertafel ausgeführt worden; im nächsten Jahre findet das Fest in Barby statt.

So möge denn noch viele Jahre lang die schöne Tendenz, der Musik immer mehr Eingang im Volke zu verschaffen, und der höchst freundschaftliche Geist im Vereine zur Freude der Ausführenden ungeschwächt fortbestehen. *S.*

Feuilleton.

Berlin. Josef Gung'l hat einen neuen Marsch nach original-türkischen Motiven zum letzten Gartenfest componirt und executirt. Der Marsch zeichnet sich durch Originalität wie durch treffliche Instrumentation, deren er Meister ist, aus. Das elegante und zahlreiche Publicum, welches man in diesen Gartenfesten zu sehen gewohnt ist, bewies durch grossen Beifall die günstige Aufnahme dieses neuen Musikstücks.

Wien. Die Direction des Theater an der Wien steht mit K. M. Marschner in Unterhandlung, nach Wien zu kommen, und die Aufführung seiner Oper „der Templer und die Jüdin" selbst zu dirigiren. Auch „Johann von Paris" soll wieder einstudirt werden.

— G. Billet, ein ausgezeichneter Pianist aus Paris, ist hier angekommen, um Concerte zu geben.

— Strauss hat einen neuen Walzer, „die Schwalben", componirt und diesen in einer Soirée in Ungar's Casino zum ersten Mal executirt.

Dresden. Mad. Schröder-Devrient, die vor Kurzem

erst ein neues glänzendes Engagement auf drei Jahre bei unserer Hofbühne angenommen, das für jedes Jahr ihre Pension um 100 Thlr. vermehrt hätte, so dass die einstige Summe derselben sich jährlich auf 1500 Thlr. belaufen haben würde, hat plötzlich ihren Abschied genommen, um nach Amerika auszuwandern und dort Schubert'sche Lieder zu singen. Wir sind begierig, ob die Yankee's sich von dem „Erlkönig" erschüttern lassen werden. Man hält diesen plötzlichen unerwarteten Schritt der berühmten Künstlerin für den Zeit- und Standpunkt, den sie dermalen in der Kunst und im Leben einnimmt, für einen *faux pas*, und es erscheint in der That unvorsichtig und übereilt, dass Mad. Schröder-Devrient gerade jetzt, wo ihr Lorber nicht mehr in stolzer Blüthe prangt, ihr treues und sicheres Asyl Dresden verlässt. Uebrigens ist es fast tragisch zu nennen, dass die Frau, die ein paar Dezennien hindurch der Stolz der hiesigen Bühne, das Merkziel des Publicums, der Liebling von ganz Deutschland war, jetzt spurlos, ohne eine Abschiedsrolle, von uns geschieden ist. Man sagt, sie habe mit der Valentine de St. Bris von hier scheiden wollen, sei aber, nach dem Furore, was die Viardot-Garcia gerade in dieser Rolle gemacht, selbst von dieser Idee zurückgekommen. — *Sic transit gloria mundi.*

München. Am 16. Mai starb der hiesige Chordirector Ett, berühmt als Kirchen-Componist, und besonders ausgezeichnet durch seine Forschungen im Gebiete alter Musik.

Baden. Das Lehrer-Gesangsfest ist zur allgemeinen Zufriedenheit beendet. Gegen 80 Gesangsvereine mit 1500 Personen, aus Stutgard, Frankfurt, Mainz etc., haben daran Theil genommen. Die Ausführung war sehr gelungen.

Mannheim den 30. Mai. Heute wurde zum ersten Mal gegeben: Baron Beisele und sein Hofmeister Dr. Eisele, eine Localposse mit Gesang in 3 Aufzügen von L. Feldmann und Musik von Ignaz Lachner. Die Handlung wird nur interessant durch die Portraits der beiden berühmten Reisenden. Die Musik, eine Compilation aus allen möglichen Opern, macht auf künstlerischen Werth keinen Anspruch.

Frankfurt a. M. Mad. Viardot-Garcia wählte zu ihrem ersten Auftreten den Barbier von Sevilla.

Neu-Strelitz. Der bekannte treffliche Tenorist Wurda aus Hamburg gastirte hier einige Mal mit grossem Beifall; wenn auch seine Stimme an Klang und Frische verloren, so ist sein Spiel noch hinreissend schön.

Presburg. Der Violinvirtuose Hauser ist nach Pest abgereist und wird daselbst im National-Theater auftreten. Hr. Moriz v. Bajza wird vom 1. October die Vice-Direction dieses Theaters übernehmen und man verspricht zur Wintersaison eine gute Oper.

Paris. Mad. Stoltz ist in Nantes aufgetreten, Mad. Doria Gras ist für die Concert-Société in London engagirt.

— Hr. Montal, ein blinder Pianoforte-Fabricant, hat von der Gesellschaft der schönen Künste die grosse silberne Medaille erhalten.

London. Verdi hat für das Theater der Königin eine neue Oper, „I Masnadieri", geschrieben; man erwartet ihn hier, um die in Scene-setzung selbst zu leiten. Frl. Jenny Lind wird eine Hauptrolle darin übernehmen.

— Die Rolle der Amine in der Nachtwandlerin war wieder ein neuer Triumph, den Jenny Lind gefeiert; gleichen Beifall erhielt auch Gordoni.

— Der Sänger Pischek hat eine Ausflucht nach Irland gemacht, und ungeachtet des Elendes im Lande macht er gute Geschäfte.

Rom. Am 6. Mai gab man ein Concert zum Benefice für arme und kranke Musiklehrer. Es wurde dabei eine grosse Composition aufgeführt von einem Grafen Caser di Castelbasco: „das Wort Gottes, welches straft und belohnt". Diese Arbeit wurde, sei es durch die vortreffliche Execution, sei es durch ihren eigenen Werth, sehr gut aufgenommen. Das Orchester und der Chor bestand aus 200 Personen, theils Musiker, theils Dilettanten.

Odessa. Hier gab man „Ernani", Oper von Verdi, mit ungeheurem Beifall. Der Tenor Ricci machte Furore.

Madrid. Im *Theater del Circo* giebt man Lombardi von Verdi; beweist, dass Verdische Opern überall *en vogue* sind.

Boston. Die Havannaische Gesellschaft, welche die italienische Oper hier besitzt, ist dergestalt in der Mode, dass alle Plätze schnell verkauft sind.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 24. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 16. Juni 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr., Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr., Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Recensionen.

Ch. de Bériot, Trois Duos concertants pour deux Violons. Op. 57. Mayence, chez les fils de B. Schott.

So viel uns bekannt, sind dies die ersten Violinduetten, welche von de Bériot erschienen, und waren wir um so mehr gespannt, den berühmten Meister auch in dieser Gattung Composition kennen zu lernen; leider müssen wir aber gestehen, dass wir unsere Erwartungen keineswegs befriedigt fanden. Deutschland nimmt nun einmal im Fache der Kammermusik den ersten Platz ein, und es ist demnach erklärlich, dass der Deutsche auch ungleich grössere Anforderungen an ein Kammermusikstück macht, wozu unbestritten das Violinduett eben so gehört, als Sonate, Trio, Quartett etc. Was im Violinduett geleistet werden kann, dafür zeugen Spohr, Hauptmann, Präger, Molique u. A. m., deren Duetten mit Recht als klassisch allgemein anerkannt sind. Nach diesen Mustern sind wir, was Characteristik, edle Form, Neuheit der Gedanken sowohl als deren geistreiche und kunstvolle Durchführung betrifft, beim Violinduett zu denselben Anforderungen berechtigt, wie bei der Sonate, Quartett etc. Rechnen wir nun noch hinzu, dass ein gutes Duett doch hauptsächlich auf kunstvollem zweistimmigen Satz basirt sein muss, so erhebt sich diese Gattung Composition schon von selbst zu einer der schwierigsten.

Von allem dem geben nun die vorliegenden Duetten gar nichts; die Gedanken sind unbedeutend, mit Ausnahme des Thema's zum Rondo in No. 2, welches wenigstens etwas eigenthümlich ist. Alle Sätze bewegen sich in lose zusammengefügten, melismatischen Melodiesätzen und Passagenfiguren, wie man sie in gewöhnlichen Salonstücken zur Genüge hört. Sehr oft lässt der Componist die Melodieen von beiden Geigen in Octaven spielen, was, so oft wie es hier geschieht, sehr monoton klingt; auch fehlt es bei den Melodieschlüssen nicht an Fermaten mit süsslich-modernen Cadenzen. Erscheint wirklich einmal ein zweistimmiger Satz, so ist er meistentheils fast mehr als dürftig zu nennen, wie z. B. das *Andante* in No. 2, welches ganz und gar unbedeutend und jedenfalls des Componisten nicht würdig ist. Da von thematischer Durchführung im ganzen Werke gar nicht die Rede ist, so ergeht sich die jedesmalige zweite Stimme nur in gewöhnlichen Begleitungsfiguren und erhöht sich die dadurch erzeugte Einförmigkeit noch um so mehr, als Melodiesätze im ersten Theil eines Satzes bei ihrer Wiederkehr im 3ten Theile desselben nicht einmal in den Stimmen wechseln. Dem Musiker können diese Duetten kein besonderes Interesse erregen, da sie sich nicht zu höherem Kunstwerth erheben, als viele andere gewöhnliche Salonstücke. Als Solche aber dürften sie vielen Dilettanten dennoch um so mehr gefallen, als sie überhaupt nicht sehr schwer ausführbar sind und sich meistens in modernen, oft sogar süss-italienisch klingenden Melodieen bewegen, weshalb sie allen Denen, die an dergleichen nun einmal Geschmack finden, befriedigende Unterhaltung geben werden.

C. Boehmer.

J. F. Dobrzynski, la Primavera, Rayon d'éspérance. morceau brillant pour le Piano. Oev. 55. Berlin et Breslau chez Bote & Bock.

Dobrzynski ist ein Musiker von anerkannter Tüchtigkeit, ein Künstler, der mit Geschick, Kenntniss und Phantasie begabt, bereits in Behandlung der schwierigsten Kunstformen sich bewährt hat. Seine Quintetts und Symphonieen kann er wahrscheinlich nicht herausgeben. Die Verleger werden sich bedanken; darum muss er es machen, wie so mancher Andere, der seine vor der Welt anerkannten Kinder mit Wehmuth ansieht. Die vorliegende Salon-Composition bewegt sich auf modernem Terrain. Eine innig und zart erfundene elegische Melodie, in doppelter Variation behandelt, mit einem characteristischen Zwischensatz, bildet den Gegenstand

der ansprechenden Gabe, mit welcher der Verbannte die Seinigen im fernen Vaterlande begrüsst. *Dr. L.*

Philipp Zöllner, Fantasie brillante pour le Piano sur le choeur favori de l'Opéra Hunyadi László composée, Oev. 5. Pest chez J. Wagner.

Von Hunyades erinnern wir uns in der Geschichte etwas gehört zu haben; die Oper dieses Titels ist uns nicht bekannt, verlangen auch nicht nach näherer Bekanntschaft, wenn der hier wie es scheint aus drei Hauptmotiven bestehende Favorit-Chor das *chef d'oeuvre* ist. Ganz triviale neu-italienische Melodieen in modernstem Zuschnitt. Technisch nicht schwer auszuführen. Es giebt so viel dergleichen Spielereien, dass darüber weiter nichts zu sagen ist. *Dr. L.*

A. J. Becher, Dr., Adagio appassionato für das Pianoforte componirt und dem Frl. Jenny Lind verehrungsvoll gewidmet. Op. 20. Wien bei Müller.

Ueber des Componisten ernste Kunstbestrebungen, über die Eigenthümlichkeit seiner Richtung, sind uns günstige Urtheile von unpartheiischen Sachkennern zugegangen. Ein früheres Werk legten wir bei Seite, weil wir uns in diese Eigenthümlichkeit nicht finden konnten. Das vorliegende *Adagio* ist klarer gehalten. Sollen wir danach die Richtung bezeichnen, so scheint es uns, als ob Hr. Dr. B. die Höhe des heutigen Virtuosenthums mit dem Ernste und der Besonnenheit der klassischen Schule verschmelzen wolle. Diese Verschmelzung aber wird nicht durch den Genius der Kunst hervorgebracht, sondern scheint eine äusserliche zu sein. Daher das Widerstrebende und Unnatürliche in den harmonischen Combinationen, wie in der Thematisirung. Es ist unmöglich, Ungehöriges mit einander zu verknüpfen, in einem Satze dramatisch und elegisch, rapid und melodisch zu gleicher Zeit zu sein, abgesehen davon, dass ausser diesen Gegensätzen eine fast unerklärliche Gesuchtheit und harmonische Ueberfüllung als Vermittlerin dazwischen liegt. Nichts desto weniger werden wir auf spätere Werke des Componisten wieder zurückkommen. *Dr. L.*

Alex. Dreyschock, Rhapsodie pour le Piano. Oev. 37—39. Leipsic, chez Fr. Kistner.

Wir wissen nicht recht, was wir uns unter einer Rhapsodie für Pianoforte denken sollen. Hielte man so ein musikalisches Scherzo oder Rondino mit der ursprünglichen Bedeutung des Wortes zusammen, der Erklärer würde auf allerlei Schwierigkeiten stossen. Doch wir sollen nicht Titel, sondern Werke beurtheilen, obwohl heut zu Tage ein Titel weit mehr Stoff zur Beurtheilung giebt, als ein Werk. Dreischock's Rhapsodieen haben weite Concertreisen gemacht, der virtuosirenden Dilettantenwelt sind sie nicht unbekannt und durch den Vortrag ihres Schöpfers hinlänglich empfohlen. Wer solche Sexten- und Octavenläufe (No. 3) im rapidesten Zeitmaasse machen kann, oder Lust hat, es zu lernen, in Gottesnamen. No. 2, in der Erfindung nicht ganz selbstständig, entlehnt ihr Hauptmotiv aus einem Beethoven'schen Scherzo, wird dann hernach freilich nicht à la Beethoven weitergeführt, aber ganz interessant. Die erste ist am leichtesten. Vergessen dürfen wir bei diesen Compositionen nicht, dass sie in formeller Hinsicht ganz kunstgemäss durchgeführt sind — aber der Geist macht lebendig! *Dr. L.*

Gustav Flügel, Tagfalter für das Pianoforte, 17tes Werk. Leipzig bei Hofmeister.

Das Heer der Insecten ist gross. Man braucht nicht nur an die Motten, sondern an all das Gewürm zu denken, das den Menschen bei Tag und bei Nacht molestirt. Welch eine Aussicht für erfindungsreiche Titelcomponisten! Hier wird uns der Tagfalter in vier verschiedenen Situationen vorgeführt, im Sonnenschein, Ergebung, Kampf und Sieg, und Erholung. Wie ist das zu verstehen? Zuerst flattert der Tagfalter im Frühlicht ganz heiter von Blume zu Blume oder spiegelt wohl gar seine Farben im Sonnenglanze; dann sinkt das arme Thier vor der drückenden Hitze zusammen, es ermannt sich zu Kampf und Sieg, vielleicht mit anderm Geflügel, das nach ihm schnappt, endlich ruht es von dem schweren Kampfe aus. Das ist ganz idyllisch. Leicht auszuführen, ohne irgend welche Originalität in der Erfindung. *Dr. L.*

Charles Mayer, Trois Caprices en forme d'Etudes pour le Piano. Oev. 92. No. 1—3. Brunsvic chez Meyer jun.

— — Douze Etudes mélodiques pour le Pianoforte. Op. 93. Cah. 1—4. Brunsvic chez Rademacher.

— — Première Valse brillante variée pour le Pianoforte. Oev. 94. Brunsvic chez Rademacher.

Ch. Mayer gehört zu den erfindungsreichsten Virtuosen der Gegenwart. Mit Recht lobt man an seinen auf Geltendmachung der Technik berechneten Compositionen das Talent melodischer Gestaltung. Damit weist er namentlich der Etude ihr richtiges Gebiet an und giebt dieser untergeordneten Form eine Bedeutung, die sie bereits in den Werken gediegener Meister (wir nennen nur Ludwig Berger) erlangt hat und die nur ein handwerksmässiges Treiben der Kunst auf einige Zeit hat in den Hintergrund drängen können.

Die drei ersten Nummern sind capriciöse Etuden, mit feinem Geschmack erfunden, alle drei in einem unterscheidenden Character gehalten. Das melodische Element überwiegt das technische, daher bietet die Ausführung keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten. Die Melodie sondert sich von selbst aus den begleitenden Partieen heraus und empfängt dadurch einen eigenthümlichen Reiz. Melodiegesinnten Dilettanten bestens zu empfehlen.

Die zwölf Etuden haben wir mit vielem Interesse durchgesehen. Auch in ihnen tritt die Melodie in den Vordergrund, wenn gleich die Technik in einem weit höhern Maasse, als bei den vorhergenannten Capricen berücksichtigt wird. Es ist fast keine Wendung moderner Figuration, moderner Cadenzen, welche einen graziösen Ausdruck enthalten, die nicht in diesen Etüden angewendet würde. Die linke Hand wird mit der rechten gleicherweise beschäftigt, Handgelenk und Fingerbewegung finden entsprechende Berücksichtigung, ebenso wenig fehlt es an Doppelgriffen verschiedener Dimensionen, Versetzung der Melodie in verschiedene Lagen, einfachen und complicirten Läufen, Staccatoübungen. Alle diese technischen Elemente sind aber untergeordnet. Der Componist verliert die Melodie nie aus dem Auge. Wir zählen diese Etuden zu den empfehlenswerthesten der neuern Zeit.

Der variirte Walzer, so weich und anmuthig seine Themen sind, sagt uns im Vergleich mit den vorhergenannten Nummern am wenigsten zu. Chopin hat diese Form mit noch grösserer Selbstständigkeit behandelt. Aber dennoch ist in dieser Composition feiner Geschmack zu erkennen. Ausstattung sämmtlicher Werke sehr gut. *Dr. L.*

A. Löschhorn, airs nationaux transscrit pour le Piano. Volkslieder für das Pianoforte. No. 1. Kriegers Morgenlied, No. 2. Jägerlied. Op. 17. Berlin und Breslau bei Bote & Bock.

Ueber beide Bearbeitungen können wir uns anerkennend aussprechen. Die Volkslieder sind einfach und mit Geschmack behandelt, leicht spielbar und doch von ange-

nehmer Wirkung für den Salon. Es verdient schon Lob, dass der Componist nicht verschiedene Themen untereinanderwirft, sondern sich an die Durchführung einer Melodie hält. Die Bearbeitung ist modern und lässt in den variirenden Elementen eine interessante Mannigfaltigkeit erkennen. No. 1 wird viermal verändert, das Thema tritt stets ganz klar heraus und die Figuration bildet überall nur einen Zierrath. Eine wahrhafte Durchdringung der Melodie wäre freilich für die Kunst erspriesslicher; die Transscriptionen sind indess einmal an der Tagesordnung. No. 2 ist noch leichter und darf Klavierspielern, die schön ausgeführte Melodieen vorzutragen verstehen, bestens empfohlen werden. Einige Harmoniefolgen des Componisten wollen uns nicht recht zusagen. So ist doch

das durchgehende *F* im Bass in langsamem Tempo auf accentuirter Note etwas zu hart, ebenso derselbe Gang später in entgegengesetzter Bewegung. Wendungen wie



sind in dem vorliegenden Zusammenhange einer Volksmelodie zu pomphaft und sehen wir sie lieber bei grossartigen Effecten angewendet. Es sind so zu sagen harmonische Mysterien, mit denen der Componist sehr haushalten muss.

Dr. L.

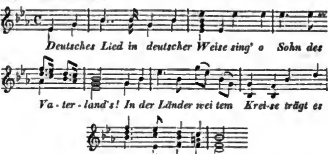
Der anfahende Organist. Orgelbüchlein, worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im *Pedalstudio* zu *habilitiren*, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das *Pedal* ganz obligat *tractiret* wird. Sechsundvierzig kleine Choralvorspiele für die Orgel von **Joh. Sebastian Bach.** Allen Organisten, Seminaristen und Präparanden zum fleissigen Studium dringend empfohlen von G. W. Körner (dem Verleger). Erfurt, Langensalza und Leipzig. Zweite verbesserte Auflage.

Wem wäre diese tiefsinnige Combination des Altmeisters Bach nicht zu empfehlen? Und könnten wir dazu etwas beitragen, wie gern geschähe dies hiermit! Besonders empföhlen wir es auch den angehenden Tonsetzern, deren Lehrern in vorliegendem Werke eine schwierige Aufgabe zu lösen erspart und das Unterrichten, welches doch grossentheils in dem augenscheinlichen Entwurfe bestehen oder durch Beibringung von Meisterwerken bekräftigt werden muss, erleichtert wird. Die Aufgabe: den *cantus firmus* zum figurirten Chorale canonisch durchzuführen, mag wohl Manchem eine Thorheit scheinen. Schon die Zahl derer, welche diese vielstimmigen Werke gebührend vorzutragen vermögen, mag gering genug sein, vollends welche deren zu schaffen verstehen. Bei der geringen Besoldung der Organisten wird es nicht Wunder nehmen, wenn die Orgelwerke eines Bach und Händel und ihr Vortrag den meisten bald eine Chimäre bleiben werden. Es ist daher gut, der Gegenwart einmal vorzuhalten, auf wie hoher Stufe der Vollendung das Orgelspiel schon vor einem Jahrhundert und noch früher gestanden habe. Und die vorliegende Sammlung heisst: „der anfahende Organist".

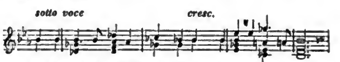
Fl. G.

Albert Methfessel, Sechs vierstimmige Gesänge für den Männerchor. 120stes Werk. Braunschweig bei Rademacher.

Wem sind nicht Lieder des Deutschen Methfessel bekannt? Ein neues Heft nehmen wir von ihm gern und mit Erwartung in die Hand. Inzwischen ist durch fleissigen Anbau der Lied-Composition und durch den Aufschwung des deutschen Männergesanges so viel Gutes und Brauchbares erschienen, dass ein neues Heft, es sei, von wem es wolle, sich unter der unglaublichen Menge von Neuigkeiten dieser Gattung verliert, wenn es nicht ganz besonders hervorstechende Eigenschaften besitzt, welche wir nicht in einer fast typisch gewordenen Modulationsweise, sondern, wir wiederholen es, in einer schwungvollen Melodik und dieser angemessenen Verwebung der Stimmen untereinander zu suchen haben. Wer macht nicht jetzt gute Lieder? Sie wachsen auf allen Bäumen. Aber ein charactervolles Lied? Das ist die wohl aufzuwerfende Frage. Nehmen wir das am meisten uns zusagende Lied dieses Heftes: „das deutsche Volk" einmal durch!



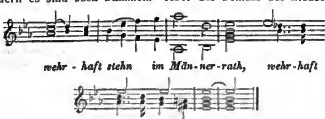
Vorstehende Melodie hat etwas durchaus Gewöhnliches. Der Componist eilt über die vielsagenden Worte ohne hervortretende Declamation zur Dominante auf ganz ausgefahrenem Geleise und zu einer Weise, wie sie in den Schulliederbüchern nur zu oft ganz geschmacklos getroffen werden. Zwar tritt jetzt eine entferntere, also wohl gewähltere? — Modulation herein,



indessen auch sie eilt zu jählings ohne Abschattirung oder Vermittlung wieder zur Dominante und zwar zu den letzten Worten melodisch höchst verbraucht und abgeleiert. Dagegen theilen wir mit Vergnügen und zum bessern Verständniss unserer zuvor gegeben Ansicht das jetzt Folgende mit:



denn dies ist nicht allein eine schwungvolle Melodie, sondern es sind auch Stimmen. Aber der Schluss des Liedes:



dünkt uns wieder zu abgedroschen, auch ist er zu lange vorenthalten, woran der Einschnitt auf dem *C-moll*-Accorde die erste Schuld trägt, u. s. w. *Fl. G.*

J. F. Fetzer, Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 3. Liv. 1 und 2. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Der Vorwurf, welcher der Mehrzahl der deutschen Gesangs-Componisten mit Recht gemacht wird, trifft auch den Componisten vorliegender Lieder. Hr. Fetzer legt hinsichtlich einer echt gesangsmässigen Behandlung der Singstimme — worunter wir jene, sich in längeren Notengeltungen und Melismen ausprägende, breite Auffassung der Worte verstehen, die doch in der That erst den wahren Gesang erzeugt — gänzliche Unkunde an den Tag. Eine rein syllabische Behandlung des Textes ist bei ihm die vorherrschende, wie ein einziger flüchtiger Blick in die Singstimme seiner beiden unter Op. 3 edirten Liederhefte zeigt. Betrachten wir z. B. das vierte Lied der ersten Lieferung: „Geh' zur Ruh" (von Carl Beck):

Con moto.

Sor-gen-vol-le, wet-ter-schwüle,

Jede Sylbe trifft hier mit einer Viertelsnote und einer neuen Harmonie zusammen. Im ganzen Musikstück kommt (nehmen wir die Schlussnoten aus) auch nicht eine einzige Stelle vor, die sich in breiteren Geltungen ergeht, wo sich der Sänger als solcher zeigen und seiner Stimme Platz gönnen könnte. Eine derartige Fassung ist aber, nicht nur vom praktischen, sondern auch vom characteristischen Standpunkte aus, um so weniger zu rechtfertigen, als die sich in der Musik kundgebende Erregtheit dem Gehalte des Gedichtes schnurstracks widerspricht. Dieses lautet:

> Sorgenvolle, wetterschwüle
> Mädchenstirne geh' zur Ruh!
> Lieblich naht des Abends Kühle,
> Werde kühl auch du!
> Träume, dass der Hauch der Nacht
> Dir ein Palmenblatt gebracht.
> Geh' zur Ruh!

Jeder fühlt den Widerspruch zwischen Musik und Worten sogleich heraus. Diese laden zur Ruhe, jene malt Unruhe. Theilweise gesangreicher und characteristischer gestaltet sich No. 2: „Eine Thräne" (von Carl Beck); nur können wir den Wechsel des Tempo's und der Taktart in der Mitte des Liedes nicht gut heissen, da er nicht im Gedichte begründet erscheint. Man urtheile. Die erste Strophe lautet:

> Rinne, rinne leise
> Meine Thräne du
> Im gewohnten Gleise
> Meinem Busen zu.
> Auf meinen Wangen
> Magst du seh'n,
> Ob frisch noch da die Rosen steh'n.

Wir fragen: Liegt bei den Worten „Auf meinen Wangen" etc. wirklich ein innerer Grund, etwa ein Empfindungswechsel vor, wodurch der Wechsel der Taktart und des Tempo's Rechtfertigung findet? Wir glauben nein! Und doch sollte man niemals ohne ausreichenden Grund die einfache Liedform opfern und zu komplicirteren Formen greifen! Von den übrigen in dem ersten Hefte enthaltenen Liedern möchte das siebente: „Die Schlummernde" hinsichtlich der Auffassung das gelungenste sein.

Das zweite Heft bekundet (ausser dem, den Liedern des Hrn. Fetzer im Allgemeinen vorgeworfenen Mangel einer gesangreichen Behandlung) auch die Unsicherheit des Componisten in den musikalischen Elementen. Die beiden ersten Gesänge sind in falschen Taktarten notirt. No 1: „Mein Stern" ist unleugbar in $\frac{6}{8}$-Takt gedacht, wie z. B. folgende Stelle:



klar erweist; der Componist hat $\frac{3}{4}$-Takt vorgezeichnet. No. 2: „der Sturm" ist in $\frac{6}{8}$-Takt erfunden, Hr. Fetzer hat das Lied in $\frac{3}{4}$-Takt aufgeschrieben, so dass die betreffenden Stücke in der That als musikalische Räthsel erscheinen, deren Lösung selbst dem mit einiger Divinationsgabe ausgerüsteten Musiker nicht geringe Schwierigkeiten entgegenstellt, während sie (und somit eine richtige Ausführung) dem Laien fast unmöglich werden möchte. Davon abgesehen hätten wir uns auch gegen die Auffassung des zuerst genannten Liedes insofern zu erklären, als das wildstürmende *Allegro appassionato* in der Mitte des Musikstückes dem Sinne der Worte:

> Doch ach sein Licht,
> So hehr und mild,
> War Truggebild,
> Es leuchtet nicht!

die doch nur den Character sanfter Klage tragen, nicht entspricht, wenngleich eingeräumt werden muss, dass der dadurch hervorgerufene Gegensatz, rein musikalisch betrachtet, von Wirkung ist. No. 2 theilt ebenfalls den Vorwurf excentrischer Auffassung. Dagegen zeichnet sich No. 3: „Ach wärst du mein" (von Lenau) durch Natürlichkeit des Ausdrucks vortheilhaft aus. Summa Summarum: die Lieder ermangeln mit wenigen Ausnahmen der Characteristik und des Gesanges. Trotzdem sprechen wir Hrn. Fetzer Talent nicht ab. Von grösserem musikalischem Wissen und Können unterstützt, wird er vielleicht dereinst noch gute Früchte tragen. *Jul. Weiss.*

Ferd. C. Füchs, die Thräne, Gedicht von Castelli, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 42. Wien bei Witzendorf.

Obgleich keineswegs etwa ein musikalischer Thränenguss durch das Gedicht hervorgelockt werden soll, da es das Lob der Thränen besingt, so dürfte doch das muntere *Allegretto*-Tempo ($\frac{6}{8}$ Takt) von Hause aus nicht geeignet sein, den Inhalt der Worte musikalisch zu interpretiren, am wenigsten in der Weise, wie es hier geschehen. Uebrigens ist das Lied ansprechend in der Melodie, ungesucht im Accompagnement, natürlich und wirksam in der Modulation, kurz, ein Lied, das, leicht zu singen, dem Sänger Gelegenheit giebt, das in der Musik Fehlende durch einen gemüthvollen Vortrag zu ersetzen. *J. W.*

Berlin.

Königliche Oper.

Die zahlreich besuchte Aufführung der Hugenotten am 8ten d. M. war über alle Erwartung gelungen. Man hatte Ursache, für die Valentine zu fürchten, nachdem Mad. Viardot-Garcia in dieser Rolle so kurze Zeit vorher die glänzendsten und wohlverdientesten Triumphe gefeiert. Frau Schlegel-Köster ist die vollendetste Darstellerin dieser Rolle, die wir nächst Mad. Viardot in den letzten Jahren auf der hiesigen Bühne gesehen haben. Das Duett mit Marcell im dritten Act wurde in musikalischer Hinsicht so schön und mit so wohlklingender Färbung gegeben, dass stürmischer Beifall die Leistung unsers Gastes belohnte. Nicht minder befriedigte das berühmte Duett des vierten Actes. Frau Schlegel-Köster wurde in offener Scene zweimal gerufen. In der That behandelt unsere Künstlerin die Rolle ganz eigenthümlich. Sie giebt ihr nicht in der äussern Haltung den vornehmen aristokratischen Typus, einen eleganten Zuschnitt, auch ist ihre Darstellung nicht ein Spiegel hoher idealistischer Weiblichkeit, vielmehr bewegt sie sich in den Schranken eines natürlichen, gesunden, aber entschieden ansprechenden Ausdrucks. Da wo das Spiel zu einer dramatischen Höhe heransteigt, überschreitet die Künstlerin niemals die Grenzen der Weiblichkeit, was um so anziehender erscheint, als im Ganzen die Schröder-Devrient ihr Vorbild ist. Neu, aber für unser Auge etwas ängstlich, gab sie im vierten Acte das Geständniss ihrer Liebe. Wir glauben, dass auf dem Grunde einer eigenthümlichen Anschauung sich aus der dargebotenen Auffassung ein sehr ergreifendes dramatisches Tableau entfalten kann, nur muss die Situation noch mit grösserer Freiheit beherrscht werden. Das Geständniss an Marcell war zugleich wirksamer, bildete aber auch den Höhepunkt der Darstellung. Musikalisch leistete die Künstlerin in der That höchst Gelungenes. Die Reinheit der Intonation, die Weichheit ihrer Cantilene, die Leichtigkeit in der Behandlung des obern Stimmregisters wirkten auf das Publicum wahrhaft entzückend. Frl. Rummel aus Wiesbaden sang die Margarethe, eine Rolle, die ihrer musikalischen Ausbildung vollkommen entspricht. Frl. Rummel ist Coloratursängerin und behandelt namentlich die höchsten Stimmlagen mit ausserordentlichem Geschick und vollendeter Technik. Dabei ist ihre Intonation sehr correct und wohlklingend, obwohl die Tonbildung an die neueste Schule der Italiener erinnert, mit der wir uns nicht überall einverstanden erklären können. Manche Cadenzen überraschten durch die ungewöhnliche Beherrschung der Register. Doch ist die Stimme etwas angegriffen und von Natur nicht sehr stark, so dass sie nicht überall vollkommen ausfüllt. Die Besetzung im Uebrigen war die aus frühern Darstellungen bekannte. *Dr. L.*

Concerte.

Hr. Dobryński hatte am 14. d. M. im englischen Hause ein Concert veranstaltet, ähnlich demjenigen, das er im vergangenen Jahre ungefähr um dieselbe Zeit gab. Es kamen nur eigene Compositionen zum Vortrag. Hr. Dobrzyński hat durchaus Werthvolles auf dem Gebiete der Instrumentalmusik geschaffen. Wir haben Quintetts und Trios von ihm gehört, die unter die Besten der Gegenwart gerechnet zu werden verdienen. Doch scheint es uns, als ob seine frühern Arbeiten schwungvoller, eigenthümlicher sowohl in der Erfindung, als in der Ausführung auftreten. Jedenfalls erreicht keine von den Compositionen des Concerts in Rede die Höhe seiner Quintetts. Klarheit, übergrosse Klarheit, die noch weit hinter Beethoven zurückgeht, spricht sich in den Gedanken und deren Durchführung aus. Seine Themen sind allerdings gesangreich, oft aber, z. B. in der *Symphonie caracteristique* für grosses Orchester, zu leicht und tanzartig rhythmisirt, um für die Dauer in dem Hörer nicht eine gewisse Abspannung zu erzeugen. Die Instrumentation hat sich Hr. Dobrzyński dieses Mal so leicht gemacht, dass sie uns fast schablonenartig erschien. Am eigenthümlichsten darf wohl die *Humoresca capricciosa* über ein italienisches Thema für grosses Orchester genannt werden. Aus dieser Composition spricht Lebendigkeit und Frische, auch sind in ihr die Themen mehr über- als nebeneinander aufgebaut. Die Execution der Orchesterwerke durch die Königl. Capelle war schätzenswerth, wenn man die verhältnissmässig schwache Besetzung, wodurch Vieles in zu grellen Farben heraustrat, nicht als einen Mangel bezeichnen will. Hr. Dobrzyński spielte kleinere, recht ansprechende Salonpièçen am Pianoforte, nachdem er ein Duo für Pianoforte und Klarinette mit Hrn. Nehrlich ganz wacker vorgetragen, eine Concertcomposition, die in einer überaus leichten Weise bearbeitet ist. Ein nicht besonders klingender Flügel wirkte nachtheilig. Frl. Zschiesche wollte den Saal mit gewaltigem Klange füllen und gab deshalb des Guten und Unmotivirten zu viel. *Dr. L.*

Correspondenz.

Wien, am 2. Juni.

Zwischen heute und gestern liegt nicht eine Terzie als Greuzmarke, der Zeitstrom fliesst fort in seinem breiten Bette und wir sind nicht vermögend, zu unterscheiden, wo ein Tropfen endet und sein Nachbartropfen beginnt; wir bedürfen hierzu unserer Modelle und Formen, denen wir das Unbegrenzte, die Zeit für unsere eigene Anschauung zumessen und zutheilen. Ueber jede dieser Formhalter hängen wir entsprechende Devisen, die uns vertraut machen mit dem Inhalte des Zeittheilers, und diese Aufgabe löset die Journalistik; sie ist der Nachen, dessen man sich bedienen muss, um den Strom zu befahren, und jedes neue Blatt, jede Nummer ein Ruderschlag, der uns wieder vorwärts bringt und unseren Augen ein neues Panorama eröffnet. Von der Lind-Epoche bis zur italienischen Saison, von da bis auf diese Stunde sind schon wieder Tausende von Bildern und Vignetten an uns vorübergeeilt und unsere Kunstgeschichte könnte manches Blatt mit ihren Erlebnissen und Ergebnissen füllen. Doch wir wollen ihr getreuer Chronist sein und die hervorragendsten Einzelnheiten hier treu und emsig hinzeichnen.

Da wir die italienische Stagione schon als Grenzstein für die Erinnerung aufgestellt haben, so mögen diese Gäste aus ferner Zone unsere Aufmerksamkeit zuerst in Anspruch nehmen. Die Gesellschaft selbst ist uns zum Theil noch vom vorigen Jahre her bekannt, als da sind die Signore Tadolini, Angri, zum Theil wurden sie frisch geworben, wie Signori Mirate, Ivanoff etc.; im Ganzen wechselt das Gute mit dem Mittelmässigen so auffallend, dass das Resultat so mancher Vorstellung sich nach der letztern Seite hinneigt. Mirate und die beiden genannten Sängerinnen gehören zu den hervorragendsten Erscheinungen der Gesellschaft, und unter diesen verdient Sgra. Angri die Palme der Gegenwart, Sgra. Tadolini den Lorbeer der Vergangenheit und Sigr. Mirate den Kirschlorbeer der Kritik. Schade, dass diese herrliche Stimme so oft geschändet wird, doch vielleicht belehrt die Zukunft den Sänger eines Bessern. Die erste neue Oper war „Estella“ von Federico Ricci; sie nennt sich *Melodrama serio*, ja ernst war dieses Werk, sehr ernst, besonders dann, wenn man sich in einer missmuthigen Stimmung befand und sich da in Reflexionen über das mächtige Einst mit dem armseligen Jetzt verlor, wenn man den italienischen Gesang unter seinen ehemaligen Koriphäen und unter den derzeitigen Stimmführern verglich. Den jetzigen Maestri fehlt es an Zeit, um ihr Werk vollkommen zu schaffen, an Geist, um originell zu sein, und an gutem Willen und guten Freunden, wovon der eine zum Guten an-, die andern vom Schlechten ab-

rathen. Dieser „Estella“ ermangelt Alles, was man von einer Oper verlangt, obschon es Arien und Ensemble's, Duette und Orchesterstücke an die verschiedenen Mitwirkenden en masse ausspendet. Doch schon zu viel Druckerschwärze hat dieses Werk aufgesogen, es wäre unbillig, gegenüber besseren Arbeiten dieser Novität noch mehr Aufmerksamkeit zu widmen. Das zweite Werk war Donizetti's „Maria Padilla“; diese zarte Jungfrau, die zwar schon mehr als 16 Sommer zählt, hat doch für unsere Residenz als eine Novität gegolten und, obschon sie durchaus nicht unter des Compositeurs beste Werke gezählt werden kann, so steht sie doch Ricci'scher Arbeit gegenüber als Musterwerk da; hier findet man doch mindestens Originalität in den Gedanken, Frische und Lebendigkeit der Harmonie. Diese Maria ist eine *Olla potrida* der musikalischen Kochkunst, Fleisch und Pflanzen, Gewürz und eitles Wasser, Alles wird untereinander gemengt, am Feuer der Fantasie durchhizt und siehe da, es stellt sich dann doch zu Ende ein abgeschlossenes und in sich selbst begründetes Ganze heraus, das nicht blos aus dem Farbenglanze fremder Federn, sondern aus eigenen seine Wirksamkeit schöpft. So viel über das Werk; was die Aufführung anbelangt, so geschah hier wahrlich des Guten viel zu wenig, um ihrer lobend zu gedenken. Sgra. Tadolini sündigte auf ihre Beliebtheit im Publico, Chor und Orchester scheuten die Mühe des Einstudierens und die übrigen Mitwirkenden hielten gleichen Schritt mit ihrer Primadonna und dem Ensemble.

Was das Theater an der Wien betrifft, so hat Hr. Pokorny ein neues Arkanum für Theater-Directionen aufgefunden; er besoldet nämlich keine Primadonna, keine Celebrität, und doch hört man da einen „Don Juan“, eine „Stumme von Portici“ und dergleichen Werke mehr aufführen, die immerhin bedeutend mehr als mittelmässige Kräfte zu ihrer Ausführung verlangen. Wie gelingt dieses Hrn. Pokorny? — Er ladet immer neue Gäste ein, da kann man doch ihm nicht den Mangel an Abwechslung zum Vorwurfe machen; man geht blos hinein, um den neuen Gast, oder die neue Parthie, in der er eben beschäftigt ist, zu hören, und siehe da, Hr. Pokorny hat trotz mangelhaften Ensembles und eines bedeutend lückenhaften Personals ein besuchtes Haus; das ist klug, das ist praktisch, wenn sich nur immer Gäste bereit finden, zu kommen, die als Lockvögel hinlängliche Zugkraft auf das Publicum ausüben. So eben hörten wir Frau Stökl-Heinefetter als Elvira, Frl. Karoline Maier als Donna Anna und Hrn. Formes als Leporello im „Don Juan“ am 27. v. M. Dieses sind uns zwar schon bekannte Grössen, aber die Besetzung war uns neu und interessant, wenn sie uns eben auch nicht befriedigte. Dem Vortrage und der Auffassung nach war Frl. Maier als Donna Anna die hervortretendste Erscheinung; mit Rücksicht auf Stimmmittel jedoch überragt sie hoch Frau Heinefetter. Aber Leporello, du köstlicher Junge, du Quintessenz aller deutschen Buffoparthieen, wo vergassest du deinen wahrhaft Shakspeare'schen Humor! Das ist eine arge Klippe, an der schon so mancher deutsche Bass gescheitert, und selbst Hr. Formes, der tüchtige und fähige Sänger, langte hier mit seinem Studium nicht aus, denn ein Leporello verlangt mehr, als ein Mallivoglio in Stradella. In vielen Theilen gefiel uns Hr. Ditt, unser Tenor, dessen Stimme lieblich und angenehm, dessen Eifer für die Kunst ein reger ist, aber nur etwas Spiel, nur ein klein wenig Feuer und Lebendigkeit, sonst kommt man in Gefahr, den Sänger hinter der Coulisse zu suchen und die Drathpuppe auf der Bühne gar nicht dafür gelten zu lassen; den Masaniello in der Stummen sang er auch mit vielem Fleisse, selbst sein Geschmack kommt uns schon geläuterter vor, aber nur Spiel, nur so wenig als man von einem deutschen Sänger beansprucht, und wir sind zufrieden. „Guttenberg“, den wir auch mit Besetzung von Frau Heinefetter und Hrn. Formes zu hören bekamen, ist Hrn. Ditt's Forceparthie und dennoch, wie läppisch-hölzern steht er vor uns während des Kampfes seiner Gefühle und seines Geschickes. Doch das Uebel ist zu heben, daher kühn an's Werk und es gelingt. So wenig auch Hr. Formes seinen Vorgänger Staudigl, was den Vortrag anbelangt, in dieser Oper ersetzen konnte, so sehr entzückte uns das Werk selbst durch die meisterhafte Leistung der Klara, die bisher noch immer verloren ging. Guttenberg ist eine von den wenigen Arbeiten, die jeden ihrer mitwirkenden Künstler ergreift und mit sich fortreisst, und doch waren wir so nahe daran, den talentvollen Compositeur Hrn. Fuchs zu verlieren; doch jetzt hat er sich bereits schon wieder als Reconvalescent auf die Füsse gestellt und eilt nunmehr seiner vollen Genesung entgegen.

Mit Concerten hat uns der Wonnemonat nicht verschont; einheimische und fremde Künstler versuchten ihre Schwingen im Concertsaale, ohne von einem höhern Erfolge, als dem Beifall ihrer sparsam versammelten Freunde gekrönt zu werden; da sich darunter jedoch auch nicht eine einzige Erscheinung besonders hervorthat, so wollen wir auch hier den Leser mit einer detaillirteren Kritik dieser Mittelmässigkeiten nicht behelligen, sondern werfen ihren Leistungen den Deckmantel der christlichen und kritischen Duldsamkeit über und begeben uns zu einem interessanteren Ergebnisse unseres Kunsttreibens, nämlich zur: Ersten Sängerfahrt des hiesigen Männergesangvereins, die heuer nach dem Kahlenberge, dem äussersten gegen die Donau zu auslaufenden Bergrücken dieses Gebirges, unternommen wurde.

Der Wiener in seiner Harmlosigkeit und Jovialität ist schon an und für sich eine sehr amüsante Erscheinung und als Gesellschafter kordial und einnehmend, wenn man aber eine Schaar von 120 Sängern dabei zur Seite hat und mit diesen vereint durch Fluren und Thäler, Berge und Wälder wallet und Gott im Himmel Lieder singt, da bestürmen das Herz so manche Gefühle, die uns in der dunklen Studierstube gar niemals berühren, die beim Lampendunste im Thespistempel nie aufwachen können und die nur in der weiten offenen Natur das volle trunkene Herz des Sängers zu erfassen vermag; und jede solche Sängerfahrt, jedes solches Wonnefest ist ein erneuerter Eichenkranz, der um das Haupt des Spenders dieser seligen Stunden, des Gründers unsers Gesangvereines gewunden wird, der für immer fortgrünen wird in der Brust seiner Mitglieder. — Es ist doch ein eigenes Verhängniss, das über diesem Manne, ich meine nämlich Dr. Schmidt, dem Redacteur unserer Musik-Zeitung, waltet: zwei Schufte hat er schon entlarvt, jenen armseligen Gedankendieb Löffler und jenen doppelnamigen Compositeur, der sich von seinen Söldlingen als „Mozart des 19ten Jahrhunderts“ huldigen liess, und schon wieder hat die niemals zu tödtende Hyder der Erbärmlichkeit den dritten würdigen Collegen zu diesen beiden sich zu ihrem Ehren- oder Schandritter erkoren in der Gestalt eines gewissen Dr. Leone, eines Menschen ohne Talent und ohne Wissen, des dritten, der unser musikalisches Publicum durch seine Flachheit zu mystifiziren sucht, der seine Kreaturen durch den Opfertanz um das goldene Kalb der Unsterblichkeit zu sichern sucht und dabei seiner eigenen Unwissenheit und Flachheit ein Mausoleum setzt. Dieser verächtliche Scriblifex ist nunmehr der dritte schwarze Ritter, an dem Schmidt seine treue, nur dem Interesse der Kunst geweihte Lanze, seine gewaltige Feder erproben muss; doch ihn lohnt dafür der Dank jedes echten Kunstfreundes und die Achtung aller redlichen Männer, denen das Treiben jenes Charlatans in der Kunst schon lange ein Aergerniss gewesen, wie es für seinen Theil auch der Schreiber dieser Zeilen nach seiner innersten Ueberzeugung behaupten kann.

Dr. M.

Feuilleton.

Berlin. Hier anwesende fremde Kunst-Notabilitäten waren in dieser Woche: Frl. v. Marra, welche zu einem Gastspiel nach

Leipzig abgegangen ist; Hr. Kapellmeister Rummel, dessen Tochter bereits hier aufgetreten, und der Componist Hr. Joach. Raff, der sich nach Wien wendet.

— Se. Königl. Hoheit der Prinz Albrecht von Preussen beehrten am Sonnabend mit seiner Höchsten Gegenwart das Gung'lsche Concert im Sommerschen Saal. Se. Königl. Hoheit verweilten mit seinem zahlreichen Gefolge bis zum Schluss des Concertes und drückten in den gnädigsten Ausdrücken seine Höchste Zufriedenheit mit den ausserordentlichen Leistungen der Capelle Hrn. Josef Gung'l aus.

Breslau. Die drei schwedischen Schwestern Friderike, Julie und Hedda Berwald, Töchter des Königl. schwed. Kapellmeisters Joh. Berwald aus Stockholm, geben hier Concerte und erwerben sich allgemeine Anerkennung und Beifall, sowohl im Vortrage italienischer Arien und Ensemble's, als in schwedischen Volksliedern, welche letztere ganz besonders ansprechen. Eine tüchtige Schule, frische, schöne Stimmen und edle Vortragsweise characterisiren den Gesang dieser drei talentvollen Künstlerinnen, denen wir eine bessere Jahreszeit wünschten, um ausser dem Ruhm und der Ehre auch pecuniären Gewinn zu erndten. Indessen ist zu hoffen, dass die Theilnahme im Theater, mit welchem auf mehrere Vorstellungen der Kapellmeister Berwald abgeschlossen, bedeutender sein wird, als im Concertsaal. — Hr. Kapellmeister Berwald erklärte in einer der hiesigen Zeitungen, nachdem sich das Gerücht verbreitet, dass er der erste Lehrer des Frl. Lind gewesen, dieses Gerücht für unwahr, wohl aber, dass er als Theater-Kapellmeister deren erstes Debut geleitet.

— Hr. Ritter aus Berlin gab hier ein schlecht besuchtes Concert ohne besondern Erfolg. Nachträglich ist noch hervorzuheben, dass die Singacademie vor Kurzem zu wohlthätigen Zwecken die bereits im Herbste v. J. aufgeführte Fél. David'sche Wüste und den 95sten Psalm von Mendelssohn-Bartholdy unter einem für hier wahrhaft grossartigen Erfolge producirte.

Stettin. Am 6. Mai kam „Rübezahl", kom. Oper in 1 Act, Musik von Aug. Conradi, zur Aufführung. Die Oper ist beifällig aufgenommen worden.

Wien. C. Haslinger's Cantate: „die Glocke" wird in Prag, Lemberg, Hamburg und Nürnberg zur Aufführung kommen, so berichtet die Leipziger neue Zeitschrift für Musik.

Pyrmont. Am 5., 6. und 7. Juni wurde hier das diesjährige Liederfest des Norddeutschen Sängerbundes gefeiert. War gleich die Anzahl der anwesenden Sänger diesmal ungewöhnlich klein, indem mehrere Liedertafeln gar nicht vertreten waren, so that dies doch dem Feste keinen wesentlichen Abbruch, indem es dadurch an stiller heiterer Gemüthlichkeit gewann. Unter den bei der Festtafel von den einzelnen Vereinen vorgetragenen Gesängen trugen die der Hildesheimer Liedertafel unbedingt den ersten Preis davon. Eine neue Liedertafel, die von Marburg, ward nach abgehaltenem Probegesang in den Bund aufgenommen. Ueber den schon in seiner Wiege auf dem vorjährigen Detmolder Liederfest zum Ehrenmitglied des Norddeutschen Sängerbundes erklärten Hermann Nölle in Osnabrück, bei dem sämmtliche Mitglieder der 25 vereinigten Liedertafeln die Pathenstelle übernommen haben, ward nach vollendetem ersten Jahre Bericht erstattet, und demselben von allen seinen anwesenden Gevattern ein herzliches, volltönendes, harmonisches Hoch! gebracht. Im Rathe der Väter ward Hildesheim, welches eine freundliche Einladung an den Bund hatte ergehen lassen, zum nächstjährigen Festorte gewählt.

Paris. Die *Gazette musicale* hat zur zierlichen Einkleidung des Missgeschickes, welches ihr Landsmann Duprez in Hamburg erlebte, folgendes Mäntelchen angefertigt: „Duprez zog sich auf einer Reise im Norden Deutschlands durch die rauhe Witterung eine heftige Grippe zu, an der er noch leidet. Sich besser wähnend und wiederholten Anträgen nachgebend, versuchte er in einer deutschen Vorstellung der Lucia aufzutreten. Nach dem ersten Stück zwang ihn eine Heiserkeit, die seine Stimme beinahe vernichtet hat, die Nachsicht des Publicums in Anspruch zu nehmen. Die Aerzte riethen ihm, Hamburg, wo die Kälte für einen Fremden zu heftig ist, sofort zu verlassen, und der grosse Künstler hat sich eiligst nach Wien begeben müssen, um dort ein seiner Herstellung günstigeres Clima zu finden." (Er hat auch Wien alsbald verlassen, und zwar, ohne dort zu singen.)

— Ueber Donizetti's Zustand werden die Berichte täglich trauriger. Während seine Melodieen freudegaukelnd die Welt erheitern, während man ihn überall singt und trillert, sitzt er selbst, ein entsetzliches Bild des Blödsinns, in einem Krankenhause bei Paris. Nur für seine Toilette hatte er vor einiger Zeit noch ein kindisches Bewusstsein bewahrt, und man musste ihn täglich sehr sorgfältig anziehen; in vollständiger Galla, den Frack geschmückt mit allen seinen Orden, so sass er bewegungslos, den Hut in der Hand, vom frühsten Morgen bis zum späten Abend. Aber das hat auch aufgehört, er erkennt Niemand mehr. Das ist Menschenschicksal!

— Ausser der dreiaktigen komischen Oper von Planard et Boulanger wird eine andere zur Aufführung kommen, deren Text von Sirandin, die Musik von den Hrrn. Labarre und Adrien Boieldieu.

— Vatel ist von seiner Londoner Reise zurückgekehrt. Er hat wieder neu engagirt Ranconi, Lablache, Mario, Gardoni und die Damen Grisi, Persiani und Corbari; nicht wollte ihm, wie er hoffte, ein Engagement mit Frl. Alboni gelingen.

— Sonntag den 27. Mai um 2 Uhr wurden im Saal des Conservatoriums diejenigen Musikstücke aufgeführt, welche den vom Ministerium des Innern ausgesetzten Preis für volksthümliche Musik erhalten haben.

— Hr. Erard hat dem jungen Alfred Jaëlle einen seiner ausgezeichneten Flügel geschenkt, um ihm einen Beweis der Bewunderung für sein frühzeitiges Talent damit abzulegen. Der junge Künstler wird zunächst nach Brüssel gehen und von da auch Deutschland und Italien besuchen.

— Eine musikalische Zeitung in Paris behauptet, dass der Minister des öffentlichen Unterrichts die Partituren der gekrönten, mit Preisen zu 6000 Fres. belohnten Compositionen für 15,000 Fres. an einen Buchhändler wieder verkauft habe!!

Marseille. Ein junger Violinspieler von grossem Talent, Hr. Briard, Schüler von Baillot, hat hier Concerte gegeben mit ausserordentlichem Erfolg.

Strassburg. Die deutsche Operngesellschaft hat am 2. Juni unter Leitung des Theater-Directors Löwe aus Mainz den Cyclus ihrer Gastvorstellungen geschlossen. Wahrscheinlich wird das Gastspiel im nächsten Jahre erneuert werden.

Warschau. Don Juan ist hier mit einer sehr eleganten Ausstattung zur Aufführung gekommen, und das Publicum bewillkommte dieses Meisterwerk mit unendlichem Jubel.

Florenz. Von den Klavier-Virtuosen, die in letzter Zeit sich hier hören liessen, hat der junge Däne Rud. Willmers — (ist aber von Geburt Berliner Kind) — am meisten enthusiasmirt, namentlich durch seine Fantasieen über nordische Volksmelodieen. — Mit komischem Erstaunen las man hier in deutschen Blättern, dass eine deutsche Sängerin Frl. Kathinka Evers in Florenz mit grossem Erfolg in der Oper gesungen habe, *la bella Tedesca* genannt worden etc. Gesungen hat Mlle. Evers hier, aber ohne allen Erfolg, da man hier gewohnt ist, die ersten Künstler Italiens, wie die Tadolini, Frezzolini-Poggi, Barbieri, Alboni etc. zu hören. Ob irgend einer der 7000 hier lebenden Engländer die Mlle. Evers *la bella Tedesca* genannt, wissen wir nicht, es ist aber gar nicht so unmöglich, dass dieselbe als Sängerin auf einer Bühne ersten Ranges Beifall findet.

— Verdi's neue Oper Macbeth hat in der letzten Staggione

Furore gemacht, zu welchem Erfolge vor Allem die prachtvolle Stimme der, nichts weniger als hübschen, übermässig embonpointirten Barbieri beigetragen hat. Sie ist eine Schülerin der hier lebenden genialen Ungher-Sabatier und besitzt gegenwärtig den schönsten, vollsten Sopran Italiens.

Algier. Das hier errichtete Theater hat neulich eine seltene Bereicherung erhalten, und zwar in der Person eines jungen Arabers, dessen einziger Lehrer ein Militair-Musik-Dirigent war und der jetzt schon zu einem Tenor ersten Ranges gestiegen ist. Sein erstes Debut war in Donizetti's Favorite. Ein Correspondent aus Algier spricht mit Bewunderung von diesem jungen Araber, der mit einer Leidenschaft spielt und singt, dass er die andern Künstler zu verdunkeln anfängt, und wenn man dieser Nachricht trauen darf, vermöge seiner ausgezeichneten Stimme und seiner Einsicht etwas Ausserordentliches leistet.

Italienischer Opernunsinn. Verdi hat Macbeth in Musik gesetzt. In dieser Oper singt Lady Macbeth ein Trinklied bei der Tafel, an welcher sich Banquo mit fünf blutenden Halswunden als Desert auftischt. Dreissig Hexen kommen und machen Hocus pocus, während das Orchester eine Galloppade spielt. Verdi ist ein grosser Componist und es lebe die italienische Operndudelei. Der unsterbliche Geist des grossen Britten wird mit Füssen getreten und das Publicum johlt den Janitscharen-Compositionen Bravo zu. So weit haben sie es getrieben! *W. Zeitschrift.*

Neues Musikwunder. Der musikalischen Welt ist ein neues Märtyrthum vorbehalten. In Erfurt ist eine fünfeinhalbjährige Pianistin aufgetaucht, Minna Zenne, ein „holdes, unbefangenes, blondlockiges, kräftiges Kind", welches, aufgemuntert durch den Beifall der Erfurter, mit seinem Vater eine Kunstreise durch Deutschland anzutreten im Begriffe ist. Sie soll in der kurzen Zeit von sechszehn Monaten die ganze weite Laufbahn vom ersten Erkennen der Noten bis zum Virtuosenthum durchlaufen haben. *(Gegenwart.)*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 25. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 23. Juni 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Flüchtige Bemerkungen über Zweck und Bedeutung der Singvereine,

von *J. Peterson.*

Singvereine tauchen jetzt überall auf, und dagegen lässt sich gar nichts sagen, sobald sie nur befolgen, was überhaupt in der Natur eines Vereins liegt, sobald sie sich ihrer Aufgabe klar bewusst werden und einem allgemeinen höchsten Zwecke alle besondern unterordnen, denn nur so können sie sich selbst und die Kunst fördern, in welcher und für welche sie wirken. Sehr oft aber mögen wohl diese Lebensfragen für die Singvereine gar nicht zur Sprache kommen, und so dürften einige Bemerkungen über die Zwecke derselben und ihre daraus hervorgehende Bedeutung nicht überflüssig sein.

Wenn sich eine Gesellschaft zum gemeinsamen Singen in dazu bestimmten Zeiten versammelt, so ist offenbar ihr nächster und ganz natürlicher Zweck: Befriedigung der Freude am Gesange. Aber das Singen ist eine Kunst, und die Mitglieder des Vereins erheben sich unter ihrem Wirken zu dem Range darstellender Künstler, indem sie durch ihre Kunst das aus der schöpferischen Einbildungskraft des Tondichters zum Leben erwachte Kunstwerk durch die Darstellung zur Wahrnehmung des Sinnes bringen. Wer also einem Singvereine seine Kraft weiht, hat keinen leichten Stand, hat keine kleine Aufgabe zu lösen. Von dem darstellenden Künstler verlangt man vornämlich zweierlei: er muss die Kraft so entwickelt haben, dass sie sich dem Verlangen des auszuführenden Kunstwerkes leicht und frei anschmiegt, und er muss sich mit seiner Einbildungskraft in die Seele der Tondichtung versetzen, aus dieser jene herauslesen können. Unter diesen Bedingungen nur kann das Kunstwerk mit Glück dem Sinne anschaulich und eingänglich gemacht werden. Vollständig entwickelte Kraft kann man von dem eben eintretenden Sänger nicht erwarten, wenn er früher nicht schon Vorübung gewonnen hatte, weil eben das Singen in Gemeinschaft diese Entwickelung erst herbeiführen soll. Dagegen müsste eine, wo möglich gesetzmässige Vorbildung im Singen wie in der Musik überhaupt, als nothwendiges Erforderniss für die Aufnahme erscheinen, und herrlich wäre es, wenn sich damit reger Sinn und Eifer für die Kunst verbände. Ohne diesen Sinn werden die Mitglieder eines Singvereins, selbst bei dem rüstigsten Fortwandeln auf der Bahn ihres Wirkens, schwerlich das hohe Ziel erreichen, nach welchem sie doch verlangen, schwerlich sich selbst und Andere durch ihre Darstellungen erwärmen und erheben. Gesetzmässige Vorbildung trägt leicht über die äussern, reger Sinn für die Kunst über die innern Schwierigkeiten des Kunstwerks, und durch ihn wird, oft am besten, der Blick in dasselbe geschärft. Durch jene, die Vorbildung, gewinnt die Darstellung die bestimmte, schön abgerundete Form, durch diesen, den Sinn, der so leicht die Begeisterung weckt, die Leben verkündende Seele.

Wenn nun die Befriedigung der Freude am Singen der nächste Zweck des Vereins war, so steigert sich schon seine Bedeutung bei dem Gedanken, dass durch ihn Kunstwerke zur Darstellung kommen, dass seine Versammlungen dafür die Kräfte zu freier Beherrschung des Mechanischen üben sollen, um auch durch glückliche Darstellungen zu gefallen.

Die Natur eines Singvereins erheischt nun Tonwerke, welche die vereinigten Kräfte Vieler in Anspruch nehmen, und es fragt sich nur, welches Princip bei der Wahl derselben gelten soll? Abgesehen davon, dass diese Wahl im richtigen Verhältniss zu der Kraft des jedesmaligen Vereins stehen muss, weil ein Vorgreifen immer nur nachtheilig wirken kann, falle sie auf das anerkannt Klassische hin, wie es alle Zeiten erstehen liessen. Klassisch aber nennen wir, was seinen Werth durch die höchste Uebereinstimmung des Inhalts mit der Form kundgiebt, und dessen characteristisches Kennzeichen gewiss unter vielen andern ist, dass es, trotz

Alter und Veraltung der Form noch stets durch seinen innern Werth gefällt. Wir sind wohl nicht immer recht im Stande, über Erschaffungen der Gegenwart ein richtiges Urtheil zu fällen, dafür spricht hinlänglich die Erfahrung. Das Alter ist es in der Regel, welches ihren Werth erst bekundet, denselben erst recht in's Licht und in das rechte stellt. Dem edlen Weine gleich, dessen geistige Kraft die Zeit immer mehr entwickelt, steht ein edles Kunstwerk da, und wo die Gegenwart oft ein kaltes, geruch- und geschmackloses Phlegma sah, erkannte die Zukunft den warmen geistigen Hauch, der den köstlichsten Wohlgeruch ausströmt. Das Verlangen der Zeit nach Kunstwerken, die ihr entsprechen, oder, nach dem beliebten Ausdrucke, zeitgemäss sind, mag immerhin das richtige sein (wir können uns in die Ansicht nicht recht finden, sie, ohne bedeutend einschränkende Bedingungen zu machen, nicht unterschreiben), aber das Zeitgemässe der Gegenwart kann sehr wohl neben dem der Vergangenheit bestehen, die auch einmal eine Gegenwart war. Das Schöne tauchte zu allen Zeiten auf; ungerecht und dabei höchst einseitig wäre es, dafür nur erklären zu wollen, was eben den, noch dazu so schwankenden, noch nicht zur Ruhe gekommenen und dabei oft so befangenen Zeitbegriffen entspricht. Die Singvereine aber scheinen auch den Zweck zu haben, das Schöne aller Zeiten in ihren Bereich zu ziehen, die Kunde des Alten und durch die Zeit Bewährten aufrecht zu erhalten und durch dasselbe einen Maassstab zur Beurtheilung des Neuen zu gewinnen, und ein Maassstab ist immer gut und nöthig. Mag nun bei einem Vergleiche auch das Neue den Sieg erringen und der alte Schönheitsmesser sich als unzureichend bewähren, so ist doch mit dem Siege, und als schöner Segen desselben, noch kein neues Maass gewonnen, eingeführt und allgemein geworden, was, seiner Natur nach, nur sehr langsam erfolgen kann. Ungestraft lässt sich des Gesetzes nicht spotten, und wenn auch frühere Zeiten sich vielleicht zu ängstlich der strengen Befolgung desselben hingaben, so konnte daneben doch auch die schöne Freiheit bestehen und ihre Blüthen treiben. „Gesetzlos ist allein die Tyrannei!" sagt der Dichter, und unsere Zeit stellt uns das Bild manches kleinen und grossen Tyrannen im Gebiete der Kunst auf, der das Heil derselben allein in schrankenloser Freiheit sucht, wogegen bei den Heroen der Gegenwart eine Erstarkung der Kraft an gediegenen Musterbildern der Vorzeit, eine Läuterung des Geschmacks durch dieselben unverkennbar ist, wobei sie doch frei und selbstständig, nicht als knechtische Nachahmer auftreten. Bleiben wir also immerhin bei dem alten bewährten Maassstabe, bis die Zeit einen neuen sanktionirt hat.

Aber die Singvereine sollten sich auch die Aufgabe stellen, für diese Erstarkung der Kraft, für diese Läuterung des Geschmacks auf dem Gebiete ihres Wirkens zu sorgen und mithin die würdigen, gehaltvollen, aus der Tiefe der Empfindung hervorgegangenen und dabei auf fester Basis ruhenden Gaben nicht verschmähen, deren Bekanntschaft überdies das Gesetz klar und bestimmt erkennen lässt, welche dabei den verschiedenen Stimmgattungen in gleich fesselnden und anziehenden Aufgaben die beste Gelegenheit geben, sich in ihrer Eigenthümlichkeit zu entwickeln. Auf den reich angebauten Feldern weltlicher und geistlicher Musik steht ihnen Nachahmung genug zu Gebot; nur eine Gattung von Kunstwerken, nämlich die Oper, sollten sie ausschliessen, nur wählen, was auch für sie gedacht ist und ohne das Zusammentreten vieler Künste, wie die dramatische Musik sie erfordert, seine volle Wirkung zeigt. Ueberdies tritt bei derselben das eigentliche Element der Singvereine, der Chor, der Regel nach zu sehr in den Hintergrund, seine Repräsentanten werden nicht hinreichend, auch wohl nicht anziehend genug beschäftigt, und stehen mehr als Diener da, wo sie eigentlich Herrscher sein sollten. Auch ist die Ausbeute auf diesem Felde nicht reich genug, um den Verein vollständig zu beschäftigen; man müsste doch zu jenen selbstständig dafür bestehenden Tonwerken seine Zuflucht nehmen, und die Erfahrung lehrt wohl, dass der besondere Sinnenreiz, den jene Gattung weckt, leicht erschlaffend auf die Lust für diese einwirkt. Will man Opern singen, so geschehe es in ganz besonderen Vereinen.

So begann unser Weg ganz einfach von der Freude am Gesange, ging zur Beherrschung des Mechanischen fort, die zum Verständniss des Kunstwerkes, zur Erwärmung und Erhebung durch dasselbe in der glücklichen Darstellung führte. Wir gelangten dann in das Reich des wahrhaft Gediegenen aller Zeiten, durch dessen Kunde dem Geschmack die bestimmte wohlthätige Richtung gegeben, zugleich aber auch das Urtheil festgestellt oder berichtigt wurde, und mit diesen höheren Zwecken der Singvereine musste sich natürlich auch ihre Bedeutung heben.

Was sie nun in sich aufgenommen haben, wovon sie sich ergriffen und erhoben fühlen, was als klare Ueberzeugung vor der Seele steht — das, nach bester Kraft in ihren Darstellungen zu verbreiten, auf die richtige Bahn zum Segen, den die Kunst erschliesst, zu führen: das ist wahrlich ein Zweck, der um so mehr begeistern muss, als die Verbündeten wohl fühlen, wie freundlich dem das Glück lächelt, der die Kunst in ihrer reinen und edlen Gestalt erkannt hat, der es nur wagt, sich ihr zu nahen mit Liebe, wenn auch vielleicht mit ungeübter, schwacher Kraft. Nach diesem allgemeinsten, höchsten Zwecke gehe ihr Streben, und ihre Bedeutung kann wahrlich für die Förderung des Schönen und Edlen in der Kunst ein Gewicht bekommen, kräftig genug, um die Schale an der grossen Wage des Kunsttreibens zu ihrer Gunst herabzudrücken.

An diesem höchsten Ziele aber auf den Stufen der besonderen Zwecke, für welche sie thätig sind, angelangt, finden sie wieder die Freude, nur in höherer Potenz, wie sie als unzertrennliche Gefährtin der Kunst erglänzt.

So wären wir denn von der Freude wieder zur Freude gelangt. Dort ergötzte sie, ein irdisches, rosig blühendes und heiter spielendes Kind; hier beseligt sie, ein heiliges Himmelskind, dessen Strahlenhaupt die Welt umher rosig erleuchtet, und der endliche Zweck des Bundes würde heissen: Verbreitung der Freude in ihrer sinnig lächelnden und göttlich wirkenden Huldgestalt.

Recensionen.

J. B. André et **R. E. Bockmühl,** Fantasie brillante pour Piano et Violoncelle sur des Mélodies nationales Ecossaises. Op. 48. Leipzig, F. Hofmeister.

Dieses Werk, ein brillantes Salonstück, zeichnet sich vor vielen andern dieser Art vortheilhaft aus. Es bewegt sich in edler Haltung und lässt durchweg den Character, welchen die gewählten schottischen Thema's verlangen, vorherrschen. Sowohl die Wahl derselben als auch ihre Durchführung bekundet Geschmack und Geschick beider Componisten. Dies ist um so anerkennungswerther, als — irren wir nicht — der betheiligte Cellist ein sehr achtungswerther Dilettant ist, welcher sich schon durch mehrere Werke (besonders Etuden) für sein Instrument rühmlich bekannt gemacht hat. Für beide Instrumente effectvoll, wird das Werk sich bei guter Ausführung Beifall erwerben und dürfen Hr. C. M. Moritz Ganz (dem es zugeeignet ist) sowohl, als alle Violoncell-Virtuosen dasselbe gewiss willkommen heissen.

C. B.

H. S. Saroni, Nocturne pour Violoncelle et Piano. Leipzig bei Peters.

Nicht ohne melodisches Talent aufgesetzt, verräth dieses

Stück doch den in der Modulationskunst wenig heimischen, in der Erfindung eines Gegenthema's ziemlich unbewanderten Componisten. Die Behandlung der linken Hand der Pianostimme ist geradezu dilettantisch zu nennen wegen der jodelnden Triolen und hackenden Achtelbegleitung. *Fl. G.*

J. B. Duvernoy, Ecole du Style. Die Schule des Vortrags in zwölf Studien für das Pianoforte. 168stes Werk. Leipzig bei Hofmeister.

Der fruchtbare Componist steht mit Czerny auf gleicher Stufe. Wir meinen, nicht nur sein schöpferisches Talent fördert etwa ähnliche Früchte zu Tage, sondern die von ihm in der Kunst bebaute Gattung ist im Allgemeinen dieselbe. Man könnte bei diesen zwölf Studien höchstens fragen, ob sie überflüssig sind oder nicht. Eine Studie, sobald sie nichts weiter sein will, ist aber niemals überflüssig. Verbindet man einen höhern Begriff damit, so liesse sich allerdings so Manches ausmerzen aus der überreichen Studienliteratur. Doch sind das die am wenigsten gefährlichen Schöpfungen. Wenn ein Componist so ein Werk aber Fantasie oder sonst wie nennt, dann kann sein künstlerischer Standpunkt darnach beurtheilt werden, wir wissen, was wir von ihm zu halten haben. Vorliegende Studien sind vollständig denen von Bertini und Kramer ähnlich, in gewissem Sinne also solider als die modern-pikanten von Chopin, Mayer u. A. Angehenden Salonspielern zu empfehlen.

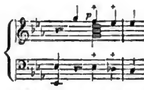
Dr. L.

Ernst Köhler, Motette von Hohlfeldt, für vier Männerstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Claviers, auch mit beliebiger Verstärkung von Blase-Instrumenten. Op. 74. Berlin bei Bote & Bock. Partitur und Stimmen.

Der Kern des Textes zu dieser Motette des unlängst verstorbenen Köhler, bekannt als Ober-Organisten in Breslau, ist: „Den Blick empor, den Geist empor, das Herz empor!“ Diese drei Momente haben den Componisten naturgemäss zu drei Sätzen veranlasst: erstens zu einem kräftigen Chore, dann zu einem Bassrecitativ, endlich zu einem Quartette; alle in nicht wesentlich verschiedener Homophonie, aber durchaus würdevoll und wirksam und mit unentbehrlichen Begleitungsformen. Wenn somit diese Arbeit hier als brauchbar empfohlen werden kann, so veranlasst sie dennoch zu einigen allgemeinen Bemerkungen

über Incorrectheit,

welche ich um so weniger vorenthalten darf, da mir, als Kritiker, die Pflicht obliegt, das Kunstgesetz aufrecht zu erhalten und vor Auswüchsen oder absichtlichen Unbilden zu verwahren. S. 6 nämlich findet sich in der Begleitung folgende Stelle:



Weit entfernt, Kleinigkeiten aufmutzen zu wollen und vielleicht damit das überwiegende Gute zu verdunkeln, werde ich durch absichtliche oder unabsichtliche Vernachlässigung des Gehörs- und Geschmackssinnes bei vielen, ja bei den meisten mir übergebenen Neuigkeiten veranlasst, im Namen der Kunst aufzufordern, an dem Gesetze zu halten, an eben dem Gesetze, welches richtiges Gehör und reiner Geschmack einmal gegeben haben. Diese Bemerkung bezieht sich also nicht blos auf obige eine Stelle, sondern rechtfertigt ein Verfahren, welches mir bei dem musikalischen Leser Vertrauen erwecken muss und über das ich Seitens des einsichtigen Componisten nicht missverstanden zu werden fürchte. Uebergehe ich solche Makel, so muss ich den Verdacht der geringen Sachkenntniss, mindestens der wenigen Sorgfalt erregen. Je höher aber ein Werk stehen will, desto höher stellen sich auch die Ansprüche daran. Und verwischt kleiner Tadel den Eindruck des Ganzen, so gebe Niemand dazu Veranlassung. Sollte wirklich Jemand so thöricht sein oder so sich sperren, absichtlich sich demselben preiszugeben? Ich weiss, es giebt eine böse Pedanterie, welche von Kopf bis zu Fuss mit einem Zopfe umstrickt, der kleinen Schwäche auflauert, mit Sachkenntniss und Kennerschaft zu prunken. Aber es giebt auch eine Zügellosigkeit, welche die Schönheitslinie missachtet. Sie gründet sich auf subjectives Gehör: „dies (Quinten-, Octaven-, oder auch Nonen- und Secundfortschritte) dies klingt mir gut!“ höre ich zur Entschuldigung öfter sagen. Gut. Dagegen lässt sich, subjectiv genommen, nichts sagen. Aber sobald ein Werk veröffentlicht ist, wird es einer Beurtheilung, welche den möglichst objectiven Standpunkt zu vertreten hat, übergeben. Diese abstrahirt ihr Gesetz nach den ersten Meistern in der Kunst, anzunehmen: den begabtesten und befähigsten in Allem, was glückliche Natur und Bildung ihnen gewähren konnte. Also wird die Kritik, lohnt es, auf die Gefahr hin, von denen, welche Unnatürlichem und Verbildetem nachhängen, der Kleinigkeitskrämerei oder gar des Pedantismus beschuldigt zu werden, Alles das anhängig zu machen haben, was als naturwidrig, gehörlos und als dem Kunstgesetze widerstrebend gefunden werden wird und dafür gilt. Hierbei darf um so weniger die Berufung auf einige etwa aus den Werken jener Meister herauszuklaubenden Stellen befürchtet werden, als gar nicht anzunehmen ist, dass jene Unschönes, Hässliches trotzig beabsichtigt hätten. Im Gegentheil haben sie frei und ungezwungen das etwa beschränkende Gesetz einmal (wiewohl im Ganzen spärlich) überschreiten dürfen, wenn nämlich das Grundelement der Tonkunst — was ewig der Klang ist und bleiben wird — also die Euphonie nicht dadurch getrübt worden ist. So ist ein herber Klageton, ein nachhaltiges Wehe zu unterscheiden von einem viehischen Gebrülle; so der Jammer einer Niobe nicht den entsetzlichen Geberden einer Verrückten gleichzustellen; der Schmerz des Laokoon hat sein Ebenmaass. Würde dieses Ebenmaass, auf dem Gebiete der Tonkunst doppelt: „Harmonie“ zu nennen, verlassen, dann kommt Hässliches zu Tage, ebenso hässlich, man mag es aus Unkenntniss oder mit Bewusstsein heraufführen. Das Gebiet wird nicht erweitert durch Ueberstreuen von Pfeffer und Hecksel, sondern durch natur- und ebenmässigen Anbau. In unsern Tagen werden vielfach Neuerungsversuche gemacht, weil, wer eben nicht erfinderisch ist, leicht auf den Gedanken fällt: es sei Alles schon dagewesen. Es steht nichts mehr so fest, dass man nicht in dem Sinne einer angeblich gesinnungsvollen Opposition daran gerüttelt und geschüttelt hätte. Wer weiss, ob ein Luftdruck ist oder nicht ist? Und gäbe es nicht ein Gesetz der Schwere, so würden manche Leute in der Luft umherfliegen! So auf dem Gebiete der Tonkunst wäre nicht auch hier wie überall das Ende aller Dinge absolut: Ruhe, so würden manche Musiker statt des Dreiklanges zum Schlusse einen Vier- und Fünfklang und wo möglich einen Nochmehrklang wählen. Aber das ist auch nur das Einzige, was unangefochten feststeht. Denn wenigstens kurz, ehe sie abschliessen, bemühen sie sich, noch einmal recht erfinderisch zu scheinen, indem sie das ihrer Vorstellung nach ausgefahrene Geleise durch die Ober- und Unterdominante und sogar die sogenannten Kirchenschlüsse verlassen. Solche neuen Erfindungen nun werde ich zu allgemeinem Besten gleichfalls nicht vorenthalten, und ich theile für heute zwei sehr gewählte Schlüsse, den einen von Becher, den andern von Flotow herrührend, mit, indem ich wünsche, dadurch baldigst alle Compositionslehren und Generalbassschulen bei einer neuen Auflage bereichert zu sehen. Der erste findet sich in seinen lyrischen Stücken

und lautet wie bei *a*, der zweite in der zunächst zu besprechenden Liedersammlung und ist bei *b* nachstehend mitgetheilt:



wobei das poetische: J-a für den Verlust der Ober- oder Unterdominante durch nochmaligo Bekräftigung der *Tonica* vollkommen entschädigt. *Fl. G.*

Liedertafel. Eine Sammlung von Romanzen, Liedern, Singquartetten u. s. w. mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von den berühmtesten Componisten Deutschlands. Herausgegeben von Dr. J. N. Vogl. Erstes Heft. Wien bei Müller.

Die berühmtesten Componisten Deutschlands gelten für diesmal dem herausgebenden Dichter nach der Reihe ihrer sechs Beiträge: v. Flotow, Füchs, Erkel, Gumbert, Dont und Lortzing, und sie werden mit solcher-papiernen Gunst, mit welcher sie derselbe beehrt, recht wohl zufrieden sein. Ein wenig weniger Sentimental-Schaales wäre den deutschen Herren, im Allgemeinen gesprochen, wohl gut und da die Sentimentalität Modeton, aber ein schlechter Ton ist, wollen wir einmal für die meisten heut erscheinenden Liedersammlungen vorliegende gründlicher darauf ansehen, zumal sie eine Collectivsammlung ist. Auf der Spitze solcher jammernden Empfindelei und des empfindelnden Jammers steht Hr. F. Erkel, der „auf einer Ungarhaide" ein Klagelied über den Sand: „Sand, wohin das Auge blicket" ergehen lässt, indem er den stäubenden Sand, der ihm dabei in die Augen geflogen ist, uns folgendermaassen in die Augen streut:



Dieser Sand, der auch noch so:

dargestellt wird, hat die Declamation öfter etwas versandet, und „durch diese weite Wüste zieh' ich einsam und allein" und mir ist es gerad als müsste



wobei die mehrmalige Aufforderung des *Triste*, *tristamente*, füglich entbehrlich scheint, da Jedermann gleich das *Triste* nicht verkennen wird. *Un poco meno tristamente*, aber auch noch herzeleidig genug, ist des Hrn. Dont „Herbst-Melancholie", übrigens ein ungesuchtes, anspruchsloses Liedchen. Wer aber eigentlich soll solche Lieder singen und zu welchem Zwecke werden sie wohl herausgegeben? Concertlieder sind es nicht. Gesellschaftslieder auch nicht; mir wenigstens dürfte, wenn ich Gesellschaft bei mir sehe, keiner so Etwas vorwinseln. Und diejenigen, welche (zu ihrem Vergnügen) Musik treiben, wünschen sich Naives, Feuriges, Erbauendes u. dgl. Fort, kopfhängerische Ritter von der traurigen Gestalt! Hr. Gumbert weiss schon etwas besser, was noth- und wohlthut. Ist gleich der Text traurig, so weiss er den Jammer klüglich zu bergen, dass man nicht gar leicht weinen kann, als höchstens eine einzelne verlorene Thräne. „Wie bist du noch im Sterben schön, im Sterben rothes Blatt, kein Mensch vermag dir's anzusehn",



Klüglich in *A-dur* und etwas bekannt, wie man überhaupt nicht so sehr gerührt wird, wenn man schon ahnt, wie's kommt. Giebt es nicht auch Wermuthlikeur? Hr. Gumbert, einen Wermuth, aber einen süssen! Und dann zu Hrn. Füchs, der uns in einer ernsten „Mahnung" Sittensprüche singen lehrt. So Etwas lese ich lieber. Muss ich es denn singen, so nehme ich das Allgemeine Gesangbuch in die Hand. Hr. v. Flotow hat's „Waldvöglein" gesetzt, und wahrscheinlich weil das Vöglein an den Wald und der Wald an die Jagd und die Jagd an Männer erinnert — für Männerstimmen: „das Vöglein hat ein schönes Loos" dies von solchen Männern gesungen, die auf ihren Bart Zulage erhalten, muss sich sehr mannhaft machen, zumal wenn sie dann süsslich leise flüstern: „Ach könnt' ich so ein Vöglein sein", auf einmal stark hinzusetzend: „im Wald" und nun wieder leise: „wie zöge Lust und Sonnenschein in's Herz mir da so bald. Ja!" Dies letzte Ja zur Bekräftigung mit Stentorstimme! Doch ohne Scherz, ganz nett, wenn nur nicht in so schiefer Auffassung für den Männerchor! Man sieht, die berühmtesten Componisten Deutschlands schreiben zu frisch drauf los, noch ehe sie sich recht bedenken, wenn's nur Noten sind, und die Noten sind ja alle richtig. So bleibt uns denn endlich noch Lortzing's „Post" übrig, ein munteres, ganz artiges Stück. Ein Briefchen vom fernen Lieb „mit süssen Worten überdeckt, wenn auch nicht alle ganz correct"



nicht ganz cor-rect; ein Brief - chen draus man

Das Incorrecte des Briefes wird hier natürlich auch durch die Musik in den Octaven- und Quintenparallelen wiedergegeben. *Fl. Geyer.*

Berlin.

Königliche Oper.

Mad. Schlegel-Köster trat in der verflossenen Woche zwei Mal als Julia in Spontini's „Vestalin" auf. Die treffliche Künstlerin gewinnt immer mehr Beifall und allgemeine Theilnahme im Publicum. Ist auch die Rolle der Julia nicht in dem Maasse glänzend für ihr ganzes Naturell, wie die der Valentine, so schreiben wir doch gern hier wie dort einen Theil der grössern wie geringern Wirkung auf die Compositionen selbst. Spontini's Julia verlangt, wenn sie wirken soll, eine künstliche Ruhe, nicht eine natürliche. Unserer Künstlerin aber ist Natürlichkeit und liebenswürdige Einfachheit das eigentliche Lebenselement. Sie wirkt daher stets weit mehr musikalisch als dramatisch. Und doch sind wir der Meinung, dass Mad. Schlegel-Köster für unsere Bühne jedenfalls eine höchst schätzenswerthe Acquisition wäre. Sie ist in dramatischer Beziehung noch bildungsfähig und einsichtsvoll. So schliessen wir nach ihren Darstellungen und sie besitzt damit eine Fähigkeit, die heut zu Tage nur äusserst wenigen Künstle-

rinnen eigen ist. In musikalischer Hinsicht enthielt die Darstellung überwiegende Glanzpunkte, die ihre Wirkung in keiner Weise verfehlten. *d. R.*

Frl. Rummel gastirte am 18ten im Liebestrank und zeigte sich als eine gewandte Coloratursängerin, wie schon früher von uns bemerkt worden. Doch trug Hr. Mantius entschiedenen Sieg nicht blos über die Amine, sondern auch über Frl. Rummel davon. Das wahre Künstlerthum ist indess etwas so Seltenes, dass man auch schon mit einseitigen Vorzügen zufrieden gestellt wird. Soll es doch Leute gegeben haben, die vor Entzücken über einen Triller fast gestorben sind. *d. R.*

Wir berichten nicht von einer Oper, aber von einer Musik im Opernhause, einer Musik, die möglicher Weise eine Oper sein könnte. Hector Berlioz hat am 19ten d. M. sein viel besprochenes Werk, Faust's Verbannung, zur Aufführung gebracht. Hector Berlioz ist ein bedeutendes, hervorragendes Talent, wenn auch kein hervorragendes Genie. Ist es wahr, dass ein jeder Künstler mehr oder weniger aus seiner Zeit hervorgeht, dass er sich den Einflüssen derselben nicht entziehen kann, so trifft diese Wahrheit ganz besonders auch bei Berlioz ein. Die grossen, genialen Schöpfer in der Kunst, nehmen wir die Geschichte zur Hand, haben sich dem Geiste ihrer Zeit nicht entzogen, sie sind nur in sofern begünstigt gewesen, als sie selbst ihre Zeit schufen und tragen halfen. Die Zeit stürmte auf sie nicht ein, weil sie sturmlos war. Die Gegenwart, der Geist in ihr, ist mächtig, er trägt die Menschen, nicht sie ihn. Der politischen, literarischen und künstlerischen Welt sind ihre Bahnen angewiesen, die Pforten dazu sind geöffnet, wenn auch die Wege noch geebnet werden müssen. Darin aber besteht die Aufgabe der Gegenwart. Was ist da nicht Alles zu thun! Welcher Schutt muss fortgeräumt werden, und welch' ein wunderlicher Anblick muss es sein, wenn man unbetheiligt von einem entfernt liegenden Standpunkte all dies Getreibe mit anschaut! Unsere Künstler sollten eigentlich an dem Gängelbande ihrer grossen Vorfahren weiter geführt werden; diese sind aber in das Reich der Schatten gegangen. Jene stehen allein, und die Zeit fordert von ihnen Selbstständigkeit und Originalität. Es kann jetzt keinen Künstler geben, der still und unbelauscht in dem Tempel der Musen wandelte. Alles bewegt ihn und Alles nimmt er in sich auf. So ist Berlioz ein leibhaftiges Bild seiner Zeit. Berlioz reflectirt, denkt, forscht und vergisst darüber die elementarste Kunstforderung, die Anschauung. Viele Geister der Gegenwart gehen an meiner Seele vorüber: Eugen Sue, George Sand, die Bettina, Börne, Heine u. s. w. Was sind sie Anders, als Blüthen ihrer Zeit! Die Prosa der Gegenwart, der Socialismus soll künstlerisch verkörpert werden. In der Musik kann das allerdings nicht geschehen. Darum webt und lebt sie aber dennoch in der Sphäre der Gegenwart.

Der Faust ist weder ein weltliches Oratorium, noch ein Melodrama. Um jenes zu sein, fehlt ihm die Abrundung in der Form, und als Melodrama enthält er zu viel Musik und zu wenig Poesie. Wir können uns wohl denken, wie ein Künster von überschwänglicher, wilder Fantasie die Faustsage musikalisch zu verarbeiten sich gedrungen fühlt. Es ist aber nur möglich, die zu Grunde liegende Idee in eine vollständige Kunstform zu kleiden, wenn man ihren geistigen Inhalt erfasst und das sinnliche Element der Volksanschauung als Einkleidung behandelt. Berlioz aber macht dieses zur Hauptsache. Geistertanz, Irrlichterspuk und Teufelei aller Art treten in den Vordergrund. Wie wäre es aber auch möglich, die Lebensweisheit des Faust und den diplomatischen Verstand des Mephistopheles in Musik zu setzen. An diesem Dilemma scheiterte der Componist. Es erscheint daher zuerst ganz verfehlt, Göthe's Dichtung zur Grundlage zu wählen. Wir wollen nicht von der Verstümmelung sprechen, welche Göthe's Dichtung erfahren hat. So etwas erlaubt sich nur ein Franzose. Auf dem Textbuch heisst es freilich: „Nach dem Französischen von Hrn. Minzlaff". Berlioz hat den Text nach einer französischen Uebersetzung des Göthe'schen Gedichtes sich zurecht gelegt und hiernach fertigt ein Deutscher mit Benutzung des Göthe'schen Gedichtes wiederum eine Uebersetzung an.

Gehen wir näher auf das Werk ein, das übrigens detaillirt zu besprechen wir ohne Einsicht in die Partitur uns nicht getrauen und nach einem einmaligen Hören gar nicht vermögen. Faust befindet sich auf einer weiten Ebene in Ungarn, welche die Soldaten- und Bauernscene von Göthe mit einander vermischt. Nach einer ziemlich unerquicklichen Behandlung dieser Situation ertönt ein ungarischer Marsch, dessen Melodie (der sogenannte Ragoczy) nationell ist und die Berlioz überaus geistreich und pikant instrumentirt hat. Hier ist Berlioz überhaupt in seinem Elemente. Es dürfte wenig Künstler geben, die mit der Natur der Instrumente so vertraut sind, wie Berlioz. Eine Orchesterpartitur von Berlioz und eine von Gluck oder Mozart! Wer mag läugnen, dass demjenigen Künstler, der mit diesem technisch-mechanischen Theile der Kunst innig vertraut ist, ganz neue Welten sich erschliessen, dass überhaupt die Musik hier auf noch unbekannte Bahnen geführt werden kann! Mit einem solchen Talent aber Alles zu Wege zu bringen, scheint uns unmöglich. Wem darf es in den Sinn kommen, jedes Säuseln des Windes, Wassergeplätscher, Lichtflackern gewissermassen musikalisch zu porträtiren! Und doch müssen wir bekennen, ist es möglich, gerade auf diesem Gebiete weit mehr zu leisten, als wir es bei den grössten Meistern der Kunst wahrnehmen. Die Scene, in welcher Mephistopheles dem Faust erklärt, dass Gretchen bald die Seinige sein werde:

> Der See vertheilt die Fluth,
> Um den grünenden Hügel
> Glänzen flüssige Spiegel
> Hell in purpurner Glut!

und wenn dann die Geister Faust umschweben und nach und nach verschwinden, ist im höchsten Grade neu, geistvoll und eigenthümlich. Man sieht die Geister und erhält ein malerisches Bild der ganzen Situation. Die Zusammenstellung der Instrumente, die überraschendsten Combinationen treten dem Hörer entgegen. Man wird unwillkührlich in das Bild hineingezogen. Wir machen indess darauf aufmerksam, dass unsere grossen Meister, namentlich Haydn und Beethoven, solche Situationen mit strengster Beobachtung der Kunstformen darzustellen wussten, während Berlioz betäubt, nervös aufregt und durch seine Formlosigkeit berauscht. Da kann man mit Faust sprechen:

> Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
> Ach! nach des Lebens Quelle hin!

Einer wahrhaft schönen, melodischen Gestaltung ist Berlioz unfähig. Wir sind auch nicht einer einzigen Melodie begegnet, die uns in der That erwärmt und beruhigt hätte. Sobald der Componist einen Ansatz dazu macht, kommt ihm irgend eine Caprice in den Sinn; er schmettert mit einer Trompete oder Posaune dazwischen und zertrümmert die Illusion. Wie ist es möglich, eine so ausschweifende, wilde Phantasie nicht zu zügeln! Da, wo Berlioz sich gezwungen sieht, eine scharf begrenzte Form zu bilden, wie in dem Liede Branders: „Es lebte nur von Fett und Butter", oder: „Es war einmal ein König", oder: „Es war ein König in Thule" erdrückt der wilde Rhythmus jeden Ton; der Sänger muss sich, wenn es möglich wäre, die Zunge entzwei brechen, um nur zum Angeben des Tons zu gelangen, der alsbald, wie eine Welle von der andern, hastig verschlungen wird. Wie ganz anders klingen dagegen die Melodien des Fürsten Radczivil, wenn wir uns auch mit dessen Auffassung nicht überall einverstanden erklären können. Der Chor „Rings dehnt sich Wald

und Feld", (bei Göthe: Schwindet ihr dunkeln Wölbungen) ist ein musikalisches Geschwätz. Liebliches Kosen liesse man sich gefallen. Von einer individuellen Ausprägung der Ensembles hat Berlioz keinen Begriff. Die Schlussscene des dritten Acts ist ein musikalischer Scandal. Faust, Gretchen und Mephistopheles singen ein Terzett, das von den Instrumenten bunt durchwebt ist. Wärme und Innigkeit des melodischen Ausdrucks findet man doch sonst zuweilen bei den Franzosen. Hier suchen wir vergebens. „O meines Lebens Stern bist du mir endlich erschienen, Liebe, heilige Liebe nur dir will ich dienen." Dazu liesse sich doch unsers Erachtens eine Cantilene schaffen. Der Liebe mächtiger Hauch trägt Gretchen in rasenden Rouladen himmelwärts. Das Duett zwischen Faust und Gretchen in demselben Acte enthält äusserlich ein dramatisches Leben, aber nur äusserlich und fällt im Schluss gänzlich ab. Ein eigenthümliches Mittel Berlioz's, Effecte hervorzubringen, besteht unter Anderen auch darin, sich von den sogenannten Naturharmonien, auf denen doch im Grunde das Wesen unserer Musik basirt, sich so vollständig zu entfernen, dass unbedeckte Quarten und Quinten fast durch eine ganze Scene (vergl. zwölfte Scene im dritten Act) hindurchziehen.

Brechen wir hierbei ab. Eigenthümliches Talent und Originalität verkennen wir an dem Componisten nicht. Er ist eigenthümlich in seiner Weise, und gewiss wird er auf eine spätere Epoche der Musik, falls wir einer solchen entgegen gehen, nicht ohne bedeutenden Einfluss sein. Er gehört zu den fleissigen, höchst merkwürdigen Baumeistern der Kunst. Er trägt die brauchbarsten Steine zu dem Kunstgebäude heran. Die ideenreiche Ausführung bleibt aber einer späteren Zeit vorbehalten, welche mit Einsicht das Material zu den Ideen benutzen wird.

Was die Ausführung anlangt (Faust Hr. Kraus, Gretchen Frl. Brexendorff, Mephisto Hr. Bötticher, Brander Hr. Fischer, Theaterchor und Königl. Kapelle) so dürfte der Componist nicht in vollem Maasse befriedigt worden sein. Man bedenke indess die Neuheit und Schwierigkeit der Aufgabe, die kurze Zeit, das Werk einzustudiren. Und doch bewundern wir, dass im Ganzen die Aufgabe befriedigend gelöst worden ist. *Dr. L.*

Concerte.

Am Montag den 14ten hatte Hr. Aug. Möser eine Anzahl Musikkenner und Musikfreunde (die Grafen Westmoreland und Wielhorski, Meyerbeer, Berlioz und Andere) zu einem Concert-Déjeuner im Concertsaal des Schauspielhauses eingeladen. Den ersten Gang bildete eine Ouverture, als deren Componist sich Hr. Möser der Vater nannte. Die Gedanken darin waren weder so tief wie ein Brunnen, noch so gross wie eine Kirchthür, und mit Mercutio zu reden, eben gerad genug, um wohlzuklingen. Hierauf trug Hr. Möser der Sohn drei glänzende Violinstücke vor; ein Concert (zwei Sätze, erstes *Allegro* und *Adagio*), Variationen für die *G*-Saite, die eminente Fertigkeit fordern, und seine Fantasie auf Themata aus dem Freischütz. Er spielte mit metallener Energie, mit metallenem Glanz und metallener Politur; doch einige weiche Silberblicke schmelzenden Metalls hätten wir gern gehabt. Vergleichungsweise möchten wir sagen: er spielte wie der Gatte Therese Milanollo's; oder: sein Spiel ist eine Bronzestatue, das ihrige eine von weichem carischen Marmor; oder: sein Spiel ist Skulptur, das ihrige Malerei, eine ganze Bildergallerie weiblicher Gestalten, von einer andächtigen Jungfrau Maria bis zu einer ritterlichen Amazone. — Als Accessorium bemerken wir, dass Jemand der Büste Maria Webers einen Hut aufgesetzt hatte. Vielleicht, um ihm Gelegenheit zu geben, vor unsern modernen Kunstleistungen den Hut abzunehmen?? *L. R.*

Die musikalische Academie des Baron Klesheim, der am 17ten im kleinen Saale der Singacademie seine in der österreichischen Mundart verfassten Gedichte vortrug, hat für diese Blätter nur ein entfernt liegendes Interesse, insoweit als sie mit einigen musikalischen Unterstützungsnummern versehen war. Frl. Rummel trug nämlich italienische, spanische und deutsche Canzonetten vor, Hr. Kraus sang ein österreichisches Volkslied und einige Kammermusiker unterstützten melodramatisch eine von den vorgetragenen Poesieen. Da die genannten und nicht genannten Herren und Damen an dem Abende doch nur eine untergeordnete Rolle spielten, würden sie ehrlicher Weise nicht zufrieden sein, wenn wir ihnen durch speciellere Besprechung in unsern Blättern die Hauptrolle ertheilten. Lassen wir es also bei der Erwähnung. *d. R.*

Correspondenz.

Frankfurt, den 28. Mai.

Der Monat Mai bot uns in musikalischer Hinsicht des besonders Hervorstechenden nicht viel. Die Saison der Concerte ist vorüber und unsere Oper in einem nicht sehr rühmlichen Zustande. Unser erster Bariton, Hr. Anschütz, sucht in einem Bade seine Gesundheit wieder herzustellen, dessen Frau, unsere erste lyrische Sängerin (geb. Capitän) ist gewisser Umstände halber schon längere Zeit verhindert, aufzutreten, Hr. Caspari und Frl. Oswald sind beide auf Gastspiele gewandert, und waren wir darum genöthigt, fremde Hülfe in Anspruch zu nehmen. So sahen wir denn mehrmals Mitglieder des Darmstädter Hoftheaters auf unserer Bühne gastiren und wurden uns durch dieselben zwei Novitäten in Wiederholungen geboten, nämlich ein Ballet-Divertissement, „das wandernde Spiegelbild" von Tescher mit der dazu gehörigen Musik vom Concertmeister Schlösser aus Darmstadt, unter des Componisten persönlicher Leitung, so wie die schon hier und da mit Beifall erwähnte Alpenscene: „S letzte Fensterln" von G. Seidl, mit Musik von F. Lachner. Schlösser's Balletmusik ist im Ganzen der Sache angemessen componirt, ohne gerade durch pikante Rhythmen und Melodieen einen besondern Reiz zu gewähren. Strauss, Lanner, Gung'l etc. haben in den letzten Jahren der Tanzmusik eine neue Gestalt gegeben. Ueberall singt und pfeift man deren Tanzmelodieen und ist es darum schwer für einen Componisten, der eine andere Richtung verfolgt, momentan in die Fusstapfen genannter Componisten einzutreten. Füllt nun, wie hier der Fall ist, ein solches Ballet beinahe den ganzen Abend aus, so hat der Componist eine schwierige Aufgabe zu lösen, die am Ende doch nur eine undankbare genannt werden kann. Befriedigender für Mitwirkende und das Publicum war dagegen die Alpenscene. Doch auch dieses Genrebildchen möchte nicht häufig seine Darsteller finden. Zwei Personen tragen das Ganze. Es müssen dieselben des Dialogs in Tyroler Mundart vollkommen mächtig sein; dabei neben dem Gesangstalent — nämlich den naiven Ton des Tyrolerliedes zu treffen — eben so den gewandten Schauspieler bekunden. Beides gelang Hrn. Cramolini so wie Mad. Marlow ausgezeichnet; doch muss hierbei bemerkt werden, dass beide von Haus aus Grenzbewohner Tyrols sind, und das scheint uns hier unerlässlich zu sein. Ohne den Reiz des Dialogs und den der Nationalgesänge ist sonst eine gewisse Monotonie unvermeidlich. Das Ganze durchweht eine so einfach schöne Lyrik, ein so ungekünstelter und doch so ergreifender Effect, dass genannte Pièce gewiss überall, wo solche mit den oben angeführten unerlässlichen Bedingungen zur Aufführung kommt, gewiss selten ihren mächtigen Eindruck auf's Gemüth verfehlen wird. Cramolini's Stimme ist über die Zeit der Blüthe hinweg, hier hingegen reicht sie noch so ziemlich aus, und man fühlt sich durch dessen meisterhaftes Spiel für manchen Mangel an Stimmmittel hinlänglich entschädigt. Mad. Marlow ist eine gewandte Sängerin mit einer kräftigen, hohen Sopranstimme, die ausserordentlicher Biegsamkeit fähig, und wie sie hier in genannter Alpenscene durch

naturgetreue Darstellung sowohl in Gesang wie im Dialog stets zu stürmischem Beifall hinriss, so bekundete sie in den Opern „die Favorite" und „der Freischütz" nicht weniger die gut geschulte und von dramatischem Leben durchdrungene Sängerin. Noch sei hier erwähnt, dass die Lachner'sche Musik dem Ganzen sehr gut angepasst ist. Bekanntes wechselt mit neu Hinzugefügtem wechselseitig ab, giebt uns aber überall den sachkundigen Musiker zu erkennen, der an der Quelle geschöpft. In kurzen Zwischenräumen wurde genannte Pièce bei stark besetztem Hause mit stets steigendem Beifall hier zur Aufführung gebracht.

(Schluss folgt.)

Die Künstler-Familie Neruda.

Kaum hatten uns die Wunderklänge der Beethoven'schen Freuden-Symphonie den herannahenden Frühling verkündigt, da dufteten uns zwei herrliche Kunstblüthen entgegen. In dem Momente, in welchem sich die gottgesegnete Natur uns in ihrer liebenswürdigsten Gestalt offenbart, wo das Auge mit seligem Blicke auf buntfarbiger Knospen- und Blüthenpracht umherstreift, wo uns lieblichen Blumenkelchen der Balsamduft als Opferrauch von dem sanften Zephyr zu den Himmeln getragen wird und Philomele ihre tiefergreifenden Liebeslieder anstimmt — in dem Momente, in welchem uns die Freude von jedem Zweige, von jedem grünen Blatte und Halme, Hoffnung verheissend, ihren Liebesgruss zusendet, standen in dem Zauberkreise, welchen die Kinder Flora's um uns ziehen, auch zwei liebliche Kinder der göttlichen Muse vor unserm wonnetrunkenen Auge, und hüpften mit kindlicher Unschuld mit denjenigen Gnadengaben, mit demjenigen Talente uns entgegen, welche die Gottheit zu würdigem Gebrauche ihren Seelen eingehaucht hat. Hr. Josef Neruda ist der glückliche Vater, welcher die erhabene und schwierige Aufgabe, die sein Erziehungsgeschäft umfasst, in so ehrenvoller Weise zu lösen verstand. Amalie, Victor, Wilhelmine und Marie sind die geliebten, hoffnungsvollen Kinder, in welchen die mit Besonnenheit und tiefer Einsicht ausgestreuten künstlerischen Saaten aus dem fruchtbarsten Boden so üppig emporschossen. Während Hr. Neruda als Ober-Organist an der Domkirche zu Brünn mit warmem Eifer für seine Kunst und seinen Beruf sein Amt verwaltete, begleitete ihn der kleine Victor häufig auf das Orgelchor und sass, aufmerksam lauschend auf die Andacht weckenden Töne, neben dem Vater. Auf den kleinen Kunstjünger schienen in den Messen die Streich-Instrumente den lebhaftesten Eindruck zu machen, und der zärtliche Vater widerstand auch der bald lautgewordenen Bitte des vierjährigen Knaben nicht, kaufte ihm eine Geige (später erst Cello) und befriedigte die Neigung des Kleinen durch sofortigen Unterricht.

Unsere kleine, damals dreijährige Wilhelmine horchte mit kindlicher Neugierde auf die Uebungen des Bruders und konnte es sich nicht versagen, hinter dem Rücken des Vaters Alles nachzumachen, was der Bruder mit der Geige vornahm. Auf eine merkwürdige Weise unterstützte sie ihr Genius bei diesem Lieblingsgeschäfte, denn vermöge ihres fast unglaublich scharfen Gehörs fand sie die gesuchten einzelnen Töne und Tonfolgen durch sich selbst. Wie ich dieses Wunder zu classificiren habe, überlasse ich dem geehrten Leser, oder vielleicht sagt uns der Theologe Hr. Nietsch, ob es zu den subjectiven oder objectiven Wundern zu rechnen ist. Wurde die Mama böse, wenn die Kleine ihr den Kopf zu warm machte, so verkroch sich Wilhelmine in die entlegensten Winkel der Wohnung und setzte ihr Studium fort. Einst kam der Vater nach Hause, lauschte an der Thür, glaubte den Knaben üben zu hören und dachte noch dabei: „Na heute geht es ja recht gut!" Eintretend blieb er erstaunt stehen, als er die Wilhelmine mit der Geige in der Hand erblickt! Von Stunde an pflegte er die kostbare, zarte Kunstpflanze, und war bald nachher mit der Erklärung des gefeierten Ernst einverstanden, den begonnenen Bau von dem ausgezeichneten, durch seinen Ruf als Componisten und Lehrer am Conservatorium zu Wien bekannten Meister Jansa fortsetzen zu lassen. Welches Verdienst der unermüdliche und geistvolle Hr. Professor Jansa sich dabei erworben hat, wurde uns thatsächlich bewiesen, als wir die originelle Wilhelmine sahen und hörten. Das Verdienst der Ausbildung der Amalie gebührt dem Vater, und auch ihm muss in Betreff seines Wirkens in dem so wichtigen Lehrfache die vollkommenste Hochachtung und wohl verdienter Dank zu Theil werden. Wir hatten Gelegenheit, die kleine liebenswürdige Wilhelmine als Virtuosin kennen zu lernen und zu bewundern; interessant dürfte aber auch für den geehrten Leser die mir vom Vater zugekommene Mittheilung sein, dass die siebenjährige Wilhelmine die Lehrmeisterin ihrer fünfjährigen Schwester Marie ist, und mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit die eignen Kenntnisse in Haltung, Bogenführung und Vortrag auf die Kleinere zu übertragen weiss.

Im Concertsaale sind die Geschwister Neruda nicht Kinder, denn ihre Leistungen tragen, insofern wir den alltäglichen Maassstab anlegen, das Gepräge eines gereiften Alters; aber auf häuslichem Gebiete hatte ich die Freude, sie dennoch in der kindlichsten Unbefangenheit zu sehen, wie sie mit ihren Puppen sich vertraulich unterhielten und damit umherhüpften.

Die beiden kleinen Schwestern liessen sich hier, wie wir schon speciell berichtet, in vier eigenen Concerten und sieben Mal auf dem Königstädtischen Theater hören, stets vom lebhaftesten Beifall des Publicums begleitet. Auch wurde ihnen die hohe Ehre zu Theil, in Concerten am Hofe, bei Sr. Majestät dem Könige, Ihrer Königl. Hoh. der Prinzessin von Preussen und Ihrer Königl. Hoh. der Princess Charlotte Albrecht sich hören zu lassen. Aus Potsdam, Hamburg und Leipzig folgten ihnen die günstigsten Berichte. Jetzt in ihre Heimath Wien zurückgekehrt, wollen wir in dem Interesse der Kunst und des Publicums wünschen, dass die zu vollendenden Studien segensreichen Erfolg haben mögen, und geben uns der angenehmen Hoffnung hin, dass Hr. Josef Neruda die strengen Anforderungen der Zeit zu würdigen wissen wird. Der nächste Besuch der Künstler-Familie wird insofern noch interessanter, als wir Gelegenheit haben werden, die vier Geschwister im Quartett zu hören; das uns jüngst gebotene frischfarbige Duett stellt uns das erfreulichste Prognosticon.

E. A. Wiener.

Feuilleton.

Düsseldorf. Der städtische Musik-Director Jul. Rietz folgt einem Rufe nach Leipzig als Musik-Director des Stadttheaters.

Elbing. „Auch du, mein Sohn?" — Ja, auch Elbing will sein Musikfest haben. In der Königsberger Zeitung findet sich ein Aufruf zur Theilnahme an demselben; es soll am 8. und 9. Aug. abgehalten werden.

Mainz. Die Theater-Direction hat eine Liste zur Subscription für eine von Frau Viardot-Garcia zu gebende Vorstellung in Circulation gesetzt. Auch in Köln hofft man, dass Mad. Viardot auf ihrer Durchreise ein Concert geben werde.

Wien. Vesque v. Püttlinger hat das Ritterkreuz des sicilianischen Ordens Franz I. erhalten.

München. Auf dem Odeonplatze wird Gluck ein Monument errichtet.

Stutgard. Mad. Palm-Spatzer hat ihren 3monatlichen Urlaub angetreten. Vor ihrer Abreise ernannte sie der König von Würtemberg zur Kammersängerin.

Kassel. „Arria", eine Oper des jungen Componisten Hugo

Stäble, hat den „entschiedenen Beifall des Publicums gefunden". Wie der Referent der Kassler Zeitung bemerkt, beweist die neue Oper, dass „der Componist gründliche Studien sowohl der Composition als der Declamation und der Orchesterbehandlung gemacht hat; sie legt sogar eine recht bedeutende Fertigkeit und Gewandtheit im Gebrauch der meisten Kunstmittel an den Tag. Nur zu einem „Styl" hat es der Componist noch nicht gebracht und in Ermangelung dessen nach fremden, eben so geschätzten, als bekannten Mustern gearbeitet"!

Grätz. Mad. Schoberlechner, gegenwärtig bei uns engagirt und unsere Primadonna, bekommt zwar nicht so viel Gage als zur Zeit in Berlin, genügt aber bescheideneren Ansprüchen, obwohl sie Ursache mancher Debatten geworden.

Paris. Das Schicksal der grossen Oper scheint endlich an seinem Wendepunkt angekommen zu sein. Als am 8. Juni die sämmtlichen Mitglieder im Versammlungszimmer erschienen waren, um ihre Gagen in Empfang zu nehmen, setzte sie ein Anschlagszettel in Kenntniss, die Gagen würden erst am 15. nach dem Antritt der „neuen" Direction bezahlt werden. Wer diese neue Direction sei — darüber schwieg der Anschlag. Herrn Pillets Concession dauert nur noch bis Ende Mai 1848. Vergebens hatte er seit zwei Jahren um Verlängerung nachgesucht, der Minister Du Chatel hatte dieselbe immer verschoben; inzwischen waren gefährliche Concurrenten aufgetreten und Hr. Pillet, mit 300000 Fr. Schulden beladen, ohne neue Partituren, ohne gute Mitglieder, sah ein, dass seine Stellung unhaltbar sei. Von allen Concurrenten hatte der Minister die Herren Dupomchel und Roqueplom als diejenigen bezeichnet, für die er sei und denen er, falls sie sich das letzte Jahr mit Herrn Pillet wegen einer Abtretung einigten, sogleich die Concession zusichern wolle. Allein als die Verhandlungen zwischen ihnen und Pillet beendigt waren und der davon in Kenntniss gesetzte Minister seine Zustimmung gab, traten Dupomchel und Roqueplom zurück, und Pillet stand wieder rath- und hülflos da, wie zuvor. In dieser Verlegenheit kam Herr Crosnier und bot ihm 400000 Fr. für das eine Jahr und Pillet besann sich keine 5 Minuten. Vom 15. Juni an ist Herr Crosnier Director der grossen Oper geworden und schliesst selbe der nöthigen Reorganisation der Gesellschaft und der nöthigen Reparaturen und Verschönerungen wegen auf 2 Monate. —

— Felicien David wird noch in diesem Sommer nach Lyon abreisen, um dort seinen „Christoph Columbus" aufzuführen, vorher aber, ehe er uns verlässt, dieses Werk mit einem grossen Orchester in dem ungeheuren Saal des Circus zur Ausführung bringen.

London. Auch hier besteht ein deutscher „Liederkranz", „*vocal club*", wie die Engländer das Wort etwas prosaisch übersetzen. Derselbe brachte am 4. Juni Abends der Frl. Jenny Lind in Brompton, wo sie wohnt, ein Ständchen, und wurde von der Künstlerin sehr freundlich empfangen.

— Das Convent-Garden-Theater hat Don Juan aufgeführt mit Tamburini, Mario, Tagliafico, Lez. Rovere und Mad. Grisi, Persiani und Corbari.

Kopenhagen. Der Violoncellist Schubert ist aus Gothenburg angekommen und gedenkt hier ein Concert zu geben.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 26. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 30. Juni 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Betrachtungen über musikalische Kunst und Kritik,

von *E. Kossak.*

(Fortsetzung.)

Der Hang der Deutschen zur speculativen Philosophie, gegenüber der practischen Empirie anderer Völker, spricht sich auch, wenn schon verhüllt in anderen Inhalt und andere Form, auf dem Gebiete der Künste aus. Wenn diese nationale Neigung die Entwickelung einiger wichtigen Seiten des Lebens eben nicht zu beschleunigen pflegt, nährt sie dafür, wie ein fruchtbarer Acker, zahlreiche und edele Gewächse, die eines eigenthümlichen mütterlichen Bodens bedürfen, um später eben so besondere, als vortreffliche Blüthen und Früchte zu tragen. Die musikalische Kunst darf neben dem berühmten Wort: deutsche Philosophie mit Selbstbewusstsein ein gleich berühmtes: deutsche Symphonie aussprechen. Derselbe Drang, der dort sich in Systemen, voll wunderbarem Tiefsinn, voll weltverknüpfenden Gedanken, Jahrhunderte überfliegenden Aufschwüngen des Geistes manifestirt, spricht sich in der deutschen Symphonie in grossartigen Phantasieflügen, erschütternden Contrasten und ehrwürdiger Originalität aus. Man hat nicht ohne Geist versucht, die Koryphäen der musikalischen Kunst in einer Parallele mit den grossen Dichtern der deutschen Nation zu characterisiren; es dürfte dies indessen mehr wie eine Uebung des Witzes zu betrachten sein, die nur Gültigkeit für eine Individualität, vielleicht nur für eine momentane Laune derselben hat, als dass man in solchem Verfahren eine grosse, Allen annehmbare Wahrheit entdecken möchte. Noch misslicher würde der Versuch ausfallen, wollte man eine solche Parallele zwischen gewissen Philosophen und Musikern ziehen. Die Uranlage indessen ist dieselbe. Für diese Entwickelung deutscher Tiefe in verschiedenen Disciplinen lässt sich kaum ein irdisches Bild finden, denn das Gleichniss von derselben Rebengattung, die in verschiedenem Boden abweichendes Aroma, mehr oder minder Süssigkeit und Geist annimmt, spricht den Gedanken nicht reich und voll genug aus, aber sie lässt sich der Entwickelung der Planeten vergleichen, die zwar nach denselben Gesetzen wandeln und aus denselben elementaren Atomen geformt sind, aber dadurch, dass einem Jeden verschiedene Räume in verschiedenen Zeiten zu durchlaufen, Aufgabe geworden ist, sich auch zu ganz verschiedenen kosmischen Individualitäten gestaltet haben.

Wenn es erlaubt ist, hier einen Namen als den Ausdruck der entfalteten Blüthe auszusprechen, so dürfte dies wohl kein anderer sein, als Beethoven. In ihm lebte der echt deutsche Trieb als Agens des Lebens, ein Unaussprechliches aussprechen zu wollen. Seine Symphonieen gleichen philosophischen Systemen, die, während sie der Meister erschafft, ihn befriedigen, die er aber nach ihrer Vollendung bei Seite stellt und sich in neues Grübeln vertieft, um neue Versuche der Lösung der Welträthsels zu machen. Dieser musikalische Genius kennt als ein ächter auch nicht die Abschliessung mit sich, das Fertigsein der kleinen Geister. Schon versunken in diese entsetzliche Taubheit, warf er noch gewaltige Gedankenfragmente aus, die von dem Kampf seiner Seele Zeugniss ablegen und wie Sphinxähnliche Monumente in der musikalischen Literatur dastehen.

Die musikalische Kritik bedient sich bei gewissen Compositionen häufig der Wendung, sie seien formell gelungen gearbeitet, wenn schon ihr Inhalt nicht genügend zu nennen sei. Es scheint dies der Annahme der allgemeinen Aesthetik widersprechend zu sein, denn im Kunstwerke sollen Form und Inhalt so eng miteinander verbunden gedacht werden, dass die Form nur eine gelungene genannt werden darf, wenn es auch der Inhalt ist. Der Inhalt eines jeden

Kunstwerkes, seine Substanz wurzelt in der Intensität der Phantasie des producirenden Künstlers. Die Lebhaftigkeit seiner Empfindung, die Beweglichkeit seines Geistes, verbunden mit der Tiefe der Anschauung, werden bei der Wahl der Form lebhaftere Bedürfnisse in einem solchen Geiste rege machen, als in einem ursprünglich geringer begabten Naturell. So wird die originelle Individualität im Ringen über das Herkömmliche hinaus neue Formen, d. h. nicht weiter, als einen kräftig ausgeprägten Inhalt geben, während das geringere Talent sich an die Methodik der Disposition in schon vorhandenen Meisterwerken lehnt und somit als Nachahmer auftritt. Wo also das Formelle in einem Künstler anerkannt wird, geschicht nichts mehr, als dass ihm das Lob des geschickten Handwerkers ertheilt wird, der auch wie z. B. der Steinmetz dieselben Handgriffe wie der Bildhauer sein eigen nennt, aber sich nicht zur Idee der selbstständigen Kunst erhebt, weil der Qualität seiner Technik, nicht die Quantität dessen entspricht, was er aus sich selbst dazu thut. Dies soll, so wahr es in den anderen Künsten sein mag, nicht ebenso von der Musik gelten, denn indem diese ein umfassenderes Handwerk besitzt, als irgend eine der Schwesterkünste, ist es Gebrauch geworden, die formelle regelrechte Benutzung aller Mittel, in deren Einzelnen an und für sich ein grosser Zauber liegt, höher zu stellen, als die Production von Ideen, die in ihrer äusseren Gestaltung formelle Mängel an sich tragen. Dieses Princip ausgedehnt auf die ausübende Musik hat nicht wenig dazu beigetragen, die Entwickelung der Virtuosität, den Triumph des Formellen, über den Inhalt oder die Substanz zu befördern. Wir überlassen es denen, die durch eigene Praxis zu competenten Richtern berufen sind, hier ein Urtheil zu sprechen über alle die Componisten, die eigentlich nichts mehr sind, als Virtuosen der Composition, während die höchste Aufgabe der Kunst auch das Künstlerthum sein soll. So gut es, was den gedanklichen Inhalt anlangt, ein Hinausgreifen ins Phantastische, Ungeheuerliche giebt, wo wir mit dem Begriff: Form nicht mehr auskommen und uns ein unsägliches Gefühl des Missbehagens ergreift, so gut giebt es ein phantastisches Spiel mit den Formen, eine musikalische Verskünstelei, eine penible Ausführung der geringsten Details, die sich dem Begriff Inhalt schon ganz entzieht, uns in ihrer Kleinlichkeit und Bedeutungslosigkeit in keiner Kunst, so wie in der Musik auftritt.

Lessing hat in seinem Laokoon goldene Worte über die Grenzen der Malerei und Sculptur gesprochen, Worte, die den denkenden Künstlern aller Disciplinen eine ewige Quelle des Nachdenkens sein können. Möchte uns ein Genius in unserer Kunst und Kritik geboren werden, der mächtig in eigenen Schöpfungen und philosophisch gediegen in seiner Kritik, der heutigen Musik auch die Grenze bestimmt, die sie namentlich der Malerei gegenüber einzuhalten hat. Unsere Zeit characterisirt diese Eroberungssucht der Künste, die sie zu Streifzügen auf das Terrain des Andern treibt, und wie sich auf's Bestimmteste nachweisen lässt, dass eine Zeit hindurch die deutsche Malerei sich im Gebiete der musikalischen Stimmung bewegte und an allen Stoffen diese Seite auszubeuten suchte, indem sie z. B. ganz bestimmte Effecte mancher Klänge durch Combinationen der Naturgegenstände und historischen Objecte hervorzubringen trachtete; so lassen sich auch Bestrebungen einzelner Componisten hervorheben, die mit musikalischen Mitteln malerische Situationen zu erzielen gedachten.

Als ein Beispiel eines ganz irrthümlichen verfehlten Strebens lässt sich mit Bezug auf eine vor kurzer Zeit in Berlin veranstaltete Aufführung folgende Stelle aus Faust's Verdammung von Hector Berlioz anführen. Es ist hier die Einleitung gemeint. Faust, auf einer Ebene befindlich, drückt ungefähr mit Göthe's berühmten Worten die poetischen Gefühle aus, die der menschliche Geist beim Anblick und Genuss der im Frühling erwachenden Natur in sich entwickelt. Der Componist hat hier durch die instrumentale Begleitung die allmählige Befreiung der Natur von den Banden des Winters malen wollen. Schon dass er dergleichen wollte, erscheint als ein Irrthum, denn nur die Dichtkunst wird das gemach Fortschreitende, die blüthenartige Entfaltung, mit einem Worte, die Bewegung des Gedankens ausdrücken können. Davon muss die Malerei abstehen, da sie nur einen mächtig wirkenden Moment festhalten soll. Diese Bewegung hat nun freilich die Musik, aber sie wird mit Beziehung auf vorliegende Stellung nur das Mechanische mit mechanischen Mitteln wiederzugeben im Stande sein, nicht aber das Besondere des Momentes, dass ein Aufgehen des Menschengeistes in dem der Natur stattfindet. In der That hat hier Berlioz, und selbst ein phantasiereicherer Kopf wäre daran gescheitert, nicht mehr gegeben, als ein *Crescendo*, wie es in hundert Musikstücken vorkommt. Was die Musik eigentlich kann und soll, mag hier ein anderes Beispiel eines modernen Meisters: Meyerbeer's, beweisen. Allen Musikern ist die Stelle aus den Hugenotten im Gedächtniss, wo bei einbrechender Finsterniss die Wache kommt, ein kurzes einfaches Lied singt und dazu leise, indem der Chor des Wächters Worte wiederholt und begleitet, in der Ferne das Abendglöckchen erklingt. Wer Sinn für Poesie mitbringt, wird diesen Effect als ebenso neu, wie naturwahr bewundern müssen. Der Componist erweckt hier, indem er mit ganz einfachen Gedanken und ächt musikalischen Mitteln dramatisch die Situation aus dem Volksleben greift, alle jene unendlichen Gedanken voll Wehmuth, die das Gemüth in der Zwielichtsstunde beschleichen, die Dante in seinem Purgatorium mit den schönen Worten schildert:

> Die Stunde war es, wo mit leisem Weinen
> Der Schiffer an die fernen Lieben denkt.

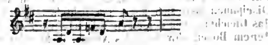
Man hat es in dieser Stelle mit keiner Ton-Malerei zu thun. Auf der Leinwand wird ein Künstler uns durch das verbleichende Tageslicht, das sich in einem beruhigten Gewässer spiegelt, durch den aus duftigen Nebeln aufsteigenden Mond zu ähnlichen Empfindungen anregen. Im Reich der Töne aber schildert man uns die Beruhigung der menschlichen Thätigkeit, die Stimme des fernen Glöckchens mahnt an die ernste Erhebung zur Religion, und indem wir an das Einschlummern alles lärmenden Treibens und an den über allem Irdischen ewig wachenden Geist erinnert werden, öffnet sich dem innern Auge eine unermessliche Weite. So soll die musikalische Kunst wirken.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

J. Mayseder, septième Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, oeuvre 62. Wien bei Haslinger.

Mayseders frühere Quartetten gehören unter die sogenannten Quatuors brillants (von L. Spohr zuerst eingeführt), welche eigentlich nur als Solostücke in Quartettform für die 1ste Violine anzusehen sind. Dieses Quartett, obgleich derselben Gattung angehörend, steht indessen etwas höher, als die obgenannten früheren des Componisten, insofern die übrigen Stimmen nicht blosse Begleiter sind, sondern öfter selbstständig auftreten; so unter andern führt das Violoncell im 1sten Theil und die Bratsche im 3ten Theil des ersten Satzes die wiederholte Melodie des zweiten Gedankens, eben so in ähnlicher Weise Bratsche und 2te Violine im Mittelsatz, wozu die 1ste Violine folgende Begleitungsfigur:



durchweg fortführt. Obgleich nun ausserdem im Mittelsatze des Finale eine Figur des Themas insofern durchgeführt scheint, als sie einigemal in den verschiedenen Stimmen abwechselnd eintritt, so bleibt doch im Ganzen dies Quartett nur ein schönes und effectvolles Solostück für die 1ste Violine in der bekannten eigenthümlichen Manier des beliebten Violinmeisters. Der erste Satz und das Finale bewegen sich elegant und schwungvoll, am gelungensten ist unbedingt das Scherzo, besonders aber dessen Trio, durch die frische Staccatofigur in der 1sten Violine, wozu Violoncell und 2te Violine eine eintactige Melodiefigur durchführen.

C. B.

Rob. Em. Bockmühl, Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: „La fille du Régiment" pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano. Oev. 54. Vienne chez Müller.

— — Fantaisie caprice sur des motifs de l'Opéra: „Robert le Diable" de Meyerbeer, pour le Violoncell avec accomp. de Piano. Oev. 55. Vienne chez Müller.

Zwei Compositionen, die auf Geltendmachung der Virtuosität von ihrem Verfasser berechnet werden. In der Form erinnern sie an die Arbeiten von Kummer und ähnliche, nur dass dem Instrument eine aus dem Fortschritt der Zeit resultirende, noch viel schwierigere Technik zugedacht ist. Das Pianoforte nimmt eine untergeordnete Stellung ein. Das erste Werk, die Fantasie zur Regimentstochter, giebt zuerst ein Introductionsthema, woran sich die bekannte Vaterlandsarie der Marie schliesst, zu der zwei regelrecht construirte Variationen gegeben werden. Dann folgen zwei andere Themen ohne organischen Zusammenhang. Die Ausführung erfordert einen Spieler, der die Cantilene geltend zu machen versteht. Viel schwieriger ist die zweite Nummer, die formell ganz ebenso behandelt worden, und in der sich um die Gnadenarie die andern Motive ordnen. Dem Cello werden hier in der That Doppelgriffe in allen Dimensionen, sprungweise Passagen zugemuthet, die nur einem tüchtigen Virtuosen gelingen dürften. Ref. seinerseits kommt übrigens, je mehr er Solocompositionen für das Violoncell hört und liest, zu der Ueberzeugung, dass das Instrument von den Virtuosen durchaus nicht seiner Natur gemäss behandelt wird. Man hat längst die Sphäre des Tons überschritten, die die Natur dem Instrumente anweiset. Auch klingt heut zu Tage das Violoncell gar nicht mehr so, wie es klingen soll.

Dr. L.

J. Rosenhain, 2 Solos pour Piano. Morceaux de Concours. No. I. *Andante Rondo.* No. II. *Allegro appassionato.* Op. 39. Leipzig chez C. F. Peters.

Zwei kleine Pianoforte-Compositionen in Form des Rondo's, die wir mit vielem Vergnügen durchgesehen haben. Wenn man sich durch Berge von Novitäten hindurcharbeiten muss und hoffnungslos eine Metallader zu erspähen sucht, da erfrischt auch das quantitativ Unbedeutende, wenn es nur einen wirklichen Werth hat. So einfach ausführbar die vorliegenden Compositionen sind, so frisch, natürlich und musikalisch treten sie auf. Glaubt man doch, dass die Virtuosen heut zu Tage ein Rondo zu schreiben gar nicht mehr im Stande sind. Ob Hr. R. ein Virtuose ist, wissen wir freilich nicht, aber gewiss ist er ein Musiker, der nach edler Formgestaltung strebt. Characteristischer als diese beiden ist ein drittes Rondo desselben Componisten unter dem Titel:

J. Rosenhain, Nocturne pour Piano, morceau de Concours. Op. 39. Bei dems. Verleger.

Die Bearbeitung ist ein wenig pikanter, ohne gesucht zu erscheinen, und namentlich wirkt eine eigenthümlich rhythmisirte Begleitung zur Deckung der anmuthigen Cantilene recht bezeichnend.

Dr. L.

Herm. Berens, Romance sans Paroles composée pour le Piano seul. Op. 7. No. 1. Hamburg chez Schuberth & Comp.

Eine Salonpiéce, deren Thema gesangreich sentimental erfunden, dann im Geiste des heutigen Virtuosenthums kurz ausgeführt ist. Harmonische Figurirung über und unter dem Thema. Zur Unterhaltung für angehende Salonspieler.

Dr. L.

Franz Lachner, Sommer, Herbst, Winter, Frühling vier Gedichte von Koch für zwei Sopran (e), Tenor und Bass. Op. 88. Mainz bei Schott's Söhnen.

Da diese vier Gesänge nicht unter sich zusammenhangen, ist nicht leicht einzusehen, warum der Frühling der letzte. Gewiss hat der Componist diese Umwälzung der Dinge und unserer Vorstellung veranlasst, um einen beruhigenden, erhebenden Schluss zu gewinnen, um „Ende gut — Alles gut" sagen zu können. Wäre es nur in unserm Lebenskreise auch so! Doch wer fängt gern mit dem Sommer an? Darum empfehle ich, lieber mit dem Frühling zu beginnen und nach dem Winter ihn singend noch einmal zu verleben, um so mehr, da er in der Composition am gelungensten ist. Alle jene Ansprüche an ein Lied oder an einen Gesang für mehrere Stimmen — Ansprüche, welche ich öfter in dieser Zeitung an Werke solcher Gattung gestellt habe: die der schwungvollen Melodik mit möglichst individualisirten Stimmen, d. h. solchen, die nicht blos zu anderen lautiren oder rhythmisiren, sondern selbstständig geführt sind, finden sich auf erfreuliche Weise in diesen Gesängen befriedigt. Nur die Modulation, auch die Wahl der Tonarten *As* (nach *Ces*) und *H* ist hin und wieder überschwänglich, so wie einige Stimmenführungen outrirt zu nennen sind (der Sopr. öfter bis *h*, und zwar nicht sprung-, sondern leiterweise) z. B.:



So ist folgende Stelle mit dem Schönheitsgefühl des Hrn. L. nicht zusammenzureimen:



wobei zu bedenken, dass es nicht Piano-, sondern Singstimmen sind. Dagegen athmen die Gesänge Lebenswärme und werden in ihrer Gattung, welche beliebt ist, dringend empfohlen.

Fl. G.

Hermann Nägeli, Der Sänger der Gegenwart, Sammlung von Liedern und Gesängen für den Männerchor, herausgegeben und gewidmet dem allgemeinen schweizerischen Sängerverein. Erstes Heft. Zürich bei H. G. Nägeli.

Dies erste Heft enthält neun Lieder von verschiedenen auf dem Gebiete des Volksgesanges zum Theil rühmlichst bekannten Componisten. Wir nennen ausser den beiden Nägeli noch Lindpaintner, Conr. Kreuzer, Schnyder von Wartensee. Es scheint in der Absicht des Herausgebers zu liegen, vorzugsweise solche Melodieen dieser Sammlung einzuverleiben, welche sich durch Kraft und Einfachheit characterisiren und die eine natürliche Harmonisirung zulassen. Leider sind wir nicht im Stande, über den letzten Punkt ein ausreichendes Urtheil zu fällen, da

der Herausgeber die Sammlung nur in den einzelnen Stimmexemplaren erscheinen lässt, eine Partitur uns wenigstens nicht zugesandt worden ist. Dass gerade derartige Sammlungen zur Belebung des Musiksinnes im Volke viel beitragen können, versteht sich von selbst. Sie unterscheiden sich von andern, ein allgemeineres Ziel verfolgenden, wesentlich. In noch engern Grenzen bewegen sich:

Hans Georg Nägeli, Chorlieder für Kirche und Schule, für Discant, Alt, Tenor und Bass. Bei demselben Herausgeber.

Compositionen einer Hand, von denen uns in der Fortsetzung zehn Nummern von 85 bis 96 vorliegen. „Preis Gottes", „der gute Hirt", „Ergebung", „bei Aufnahme neuer Schüler", „an den Erlöser" u. s. w. sind die Ueberschriften dieser Lieder, die ihrem Zwecke vollkommen zu entsprechen scheinen. Leider fehlt auch bei ihnen eine besondere Ausgabe der Partitur. *Dr. L.*

L. de Saint-Lubin, Barcarola a due voci con accompagnemento di Piano. Op. 50. Berlino, presso Bote & Bock.

Ein sangbares Duett im italienschen Genre, das, wenn es von zwei Sängern, wie Sgra. Fodor und Sgr. Labocetta (denen es gewidmet ist) gesungen wird, eine angenehme Unterhaltung gewähren dürfte. Da dem italienischen Texte eine deutsche Uebertragung beigefügt ist, so stellt sich der Verbreitung des Werkes auch von dieser Seite kein Hinderniss entgegen. *J. W.*

J. Böie, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Leipzig bei Whistling.

Der Componist wählt sich die Texte von den bekanntesten lyrischen Dichtern der Gegenwart. Was soll man zu allen den unzähligen Liederheften noch sagen, und wenn sich auch darunter manches recht Schätzenswerthe findet! Hr. Böie hat das Verdienst, gesangmässig zu schreiben, den musikalischen Gedanken dem Sinne entsprechend aufzufassen und wo möglich eine gewisse Eigenthümlichkeit in die Begleitung zu legen. Ein blitzender Funke, eine originelle Wendung tritt uns nirgend entgegen. Singt indessen diese Lieder ein verständiger Sänger, so wird er wenigstens auf keinen Fall langweilen. *Dr. L.*

Fr. Hünten, Bolero sur l'Opéra: Ne touches pas à la Reine de Boisselot. Op. 130. Leipzig chez Breitkopf & Härtel.

Ueber die musikalischen Transscribenten ist bereits viel zu viel in diesen Blättern gesagt worden. Es fehlt uns an Raum und Zeit, frühere Urtheile zu wiederholen. *Dr. L.*

P. v. Lindpaintner, Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Hamburg und Leipzig bei Schuberth & Comp.

Eine kleine Liedergabe, die nicht auf einen besondern Kunstwerth Anspruch macht, vielleicht aus persönlichen Rücksichten herausgegeben. L. hat selbst in der Liederform viel Anziehenderes geschaffen. Doch nehmen wir auch die vorliegenden zwei Lieder, die sinnentsprechend erfasst sind, gern mit in den Kauf. *Dr. L.*

Robert Franz, „Gekommen ist der Mai", Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien bei Mechetti.

Ein einfaches, zartes Liedchen mit einer anmuthigen und gefühlswarmen Melodie. Harmonisirung und Accompagnement sind natürlich, ohne in's Gewöhnliche auszuarten. Das Ganze erscheint als ein reiner Erguss des Gefühls und wird bei ausdrucksvollem Vortrage gewiss einen entsprechenden Eindruck hervorrufen. *J. W.*

H. Proch, das Schwabemädle, Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 135. Wien, bei Diabelli.

— —, Wunsch, Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 136. Ebend.

Alles schon dagewesen, und zwar in früheren Compositionen Proch's, dessen Melodieenquell nach gerade zu versiegen scheint. Uebrigens kein Wunder, bei 136 Werken schöpft man doch den tiefsten Brunnen aus! *J. W.*

Carl Baeck, Venus und Adonis, gedichtet von O. A. Baeck, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 64. Leipzig bei Hofmeister.

Der als Lieder-Componist rühmlichst bekannte Verfasser erfreut das gesangslustige Publicum in diesem Werke mit zwei neuen Erzeugnissen seiner Muse, die, überall die Hand des gebildeten und sinnigen Musikers verrathend, sich nicht minder durch gesang- und melodiereiche Führung der Singstimme und fein ausgearbeitete Begleitung, als durch tief-poetische Auffassung der trefflichen Gedichte auszeichnen. Sie werden daher Freunden gediegener Gesangsmusik eine höchst willkommene Spende sein. *J. W.*

Berlin.

Königliche Oper.

Mad. Schlegel-Köster und Frl. Rummel traten am 25sten zum letzten Male in „Robert der Teufel" auf. Wir freuen uns zunächst der Verwaltung unsern Dank aussprechen zu können für das Engagement der erstgenannten Künstlerin. Mad. Schlegel-Köster wird dem Vernehmen nach vom October d. J. 6 Monate bei der Königlichen Oper gastiren. Dass eine Ergänzung unsers Personals nothwendig ist, leuchtet jedem Unbefangenen ein, ebenso wie, dass unter allen Gästen, die in der letzten Zeit aufgetreten sind, Mad. Schlegel-Köster nicht nur überhaupt die bedeutendste Künstlerin ist, sondern bei Weitem alle Uebrigen übertrifft. Wir haben es bei andern Gelegenheiten schon ausgesprochen, dass Mad. Köster eine äusserst wohlklingende und voluminöse Stimme besitzt, die, wenn auch in den untern Lagen nicht ganz kräftig, doch bei grossem Umfange Fülle und Frische documentirt. Ihre dramatischen Intentionen sind stets richtig, natürlich, wenn auch nicht in vollem Maasse ausgeprägt. Es bedarf aber oft nur einer schwachen Deckfarbe, die über das richtig angelegte Bild einer Rolle auszubreiten ist, und die Künstlerin genügt in jeder Beziehung vollkommen. Reisst die Situation sie unwillkührlich fort, so giebt sie nie zu viel, wohl aber immer das Richtige. So war von ausserordentlicher Wirkung die Naivität des Ausdrucks in der Scene der Alice, in welcher diese ihren Geliebten erwartet: „Am Hochzeitstage kommt er zu spät," und nach der entgegengesetzten Seite hin der innere Kampf, wie Bertram auf ihre Tugend einstürmt, die Steigerung der Angst in den kurzen Antworten, bis sie sich fest an das Kreuz klammert und durch die Worte: „Der Himmel ist mit mir" die Reinheit ihrer Tugend besiegelt.

Leider motivirt sich in der dichterischen Anlage des Characters Alles nur unvollkommen. Die Momente sind mehr auf Knall-

effecte berechnet, als sie die psychologische Entwickelung eines Characters bezeichnen, und es ist da ausserordentlich schwer, nicht zu viel oder nicht zu wenig zu geben. Daran leiden nun freilich die meisten auf Musik berechneten dramatischen Dichtungen. — Frl. Rummel hatte in dieser Beziehung eine bei Weitem leichtere Aufgabe. Sie löste dieselbe in genügender Weise. Da es vorzugsweise, mit Ausnahme der bekannten „Gnadenarie" auf colorirten Gesang abgesehen ist, traf die Künstlerin im Ganzen den Geist oder vielmehr den Nichtgeist ihrer Rolle, und sie war da mehr an einem ihren Fähigkeiten entsprechenden Platze als in andern Rollen. Schon im ersten Acte: „Umsonst mein Hoffen" u. s. w. wurde mit Gewandheit in der Coloratur, auch sogar nicht ohne Noblesse in der Cantilene vorgetragen. Hie und da hält sich der Ton in der Schwebe, besonders wenn er markirt werden soll, eine Folge der Methodik. Frl. Rummel hat nach italienischen Meistern das zuerst geübt, was nach naturgemässen Gesetzen die letzte Stelle in der Methodik einnehmen soll. — Herr Kraus genügte uns nur in dem ersten Liede: „Gold ist eine Chimäre" und selbst da würden wir weniger Triller und Coloratur und mehr Kraft und Uebermuth lieber gesehen haben. Sonst ist im Allgemeinen, so gewandt und geschickt im italienischen Gesange Hr. Kraus uns erschienen, seine Stimme für die betreffende Rolle nicht ausreichend. Auch wollen wir eine hellere und reinere Vocalisation zuweilen dem Künstler anempfehlen. Die übrige Besetzung ist bekannt. Dr. *L.*

Correspondenz.

Frankfurt, den 28. Mai.

(Schluss.)

Einer *Matinée musicale*, welche in der Musikalienhandlung von André am 9. d. M. stattfand, entnehmen wir zu unserm Berichte nur ein Streich-Quartett, das von einem hiesigen Dilettanten, dem Banquier Hrn. Heyder jun., componirt, hier zum erstenmale öffentlich vorgetragen wurde. Es ist erfreulich, wenn Leute, durch irdische Glücksgüter begünstigt, ihre Mussestunden nützlichen und schönen Bestrebungen widmen; gehen dieselben über das Alltägliche hinaus, so nehmen sie unsere Achtung besonders in Anspruch, und das ist hier der Fall. Zur Composition eines Streich-Quartetts gehört eine gute Schule, viel Erfahrung und ein klares Ueberschauen des Ganzen, um den Stoff gehörig zu vertheilen und die Form wirksam zu beherrschen. Das ist in wenig Worten schneller angedeutet, als in Wirklichkeit ausgeführt. Bei dem ersten Versuche gelingt nicht Alles so gleich nach Wunsch, und der lieblose Kritiker hat im Vergleiche des Vorhandenen mit dem Neugeschaffenen immer nur Meisterwerke als Maasstab der Beurtheilung zur Hand. Dies erkennend, wollen wir dem hier angeregten Fehler mancher Kritiker nicht anheimfallen und heissen darum das erste grössere Werk des Hrn. Heyder freundlich willkommen. Es hat derselbe viel Fleiss und Sorgfalt auf die Bearbeitung seines Werkes verwandt, und was die Hauptsache — es ist dasselbe einem musikalischen Gemüthe entsprossen. Ueberdies muss noch besonders lobend hervorgehoben werden, dass die Melodieen edel gehalten, in einer ungekünstelten harmonischen Folge leicht dahinfliessen. Bei einer neuen Composition der Art möchten wir dem Componisten den wohlmeinenden Rath ertheilen, Schwierigkeiten, wie solche hier besonders der ersten Violine zu Theil wurden, gleichmässiger auf das ganze Quartett auszudehnen. Die Ausführung durch die Hrn. Strohmeyer, Hom, Arnold und Elsner jun. verdient einer lobenden Erwähnung.

Dienstag den 11ten d. M. gastirte hier eine Frl. Bendini — welche sich das Prädicat einer Primadonna des Theaters *de la Scala* von Mailand beilegte — in verschiedenen zusammengestoppelten Scenen. Wir sind entschiedene Gegner solcher unerquicklichen Zusammenstellungen. Leider scheint diese italienische Nachäfferei in unserm lieben Deutschland immer mehr einreissen zu wollen. Alle guten Theater-Directionen sollten sich vereinigen, diesem Unwesen mit aller Energie entgegen zu treten. Nur ein in sich abgeschlossenes Werk kann dem Zuhörer durch die Verständigung einen wahrhaften Kunstgenuss gewähren, was indess bei rhapsodischen Sachen der Art niemals der Fall sein kann. Will sich ein Sänger als solcher, so wie in dramatischer Hinsicht wahrhaft gross zeigen, so wähle er eine ihm zusagende Parthie und führe solche von Anfang bis zu Ende nach besten Kräften durch, und erst dann vermögen wir in Wahrheit zu beurtheilen, in wie fern ihm das Prädicat eines Künstlers zukommt. Wenn nun überdies noch, wie wir vernahmen, Frl. Bendini weder eine Primadonna des Theaters *de la Scala* von Mailand, noch eine Italienerin, sondern eine Hamburgerin mit Namen Berndes ist — so erreichte deren Auftreten dahier dadurch den höchsten Grad von Abgeschmacktheit, dass sie in einer Scene aus „Tancred" ihren Part italienisch sang, während dessen unser Chorpersonal sie in unsern schlichten deutschen Worten unterstützte; doch das ist ja freilich nicht so vornehm, und nur das Ausländische scheint gerade darum eines gewissen Erfolges um so gewisser zu sein. Frl. Bendini's Stimme ist schon etwas über die Zeit der ersten Blüthe hinaus, indess lässt sich nicht läugnen, dass sie eine gewisse Routine erlangt hat, die aber durch häufiges Detoniren den guten Eindruck, den sie theilweise erzielte, bedeutend schwächte. Mit einmaligem Auftreten war auch dieses ephemere Erscheinen abgemacht, und das war sehr wohlgethan.

Hr. Professor Kloss aus Wittenberg gab am 18ten d. M. zum Besten der Armen in der Paulskirche ein Orgel-Concert und bewährte sich als einen gewandten Spieler, der beinahe dem Instrument mehr zumuthete, als sich mit der Würde desselben vereinbaren lässt. Auch hätten wir gewünscht, dass derselbe etwas mehr Sorgfalt und Sachkenntniss in Betreff der Register gezeigt. So kam es denn, dass die Freunde des Orgelspiels, deren wir hier doch ziemlich viele haben, nicht so ganz befriedigt das Concert verliessen.

In dem nahgelegenen Badeorte Homburg fand am ersten Pfingsttage im Cursaal ein *Concert spirituel* statt, und zwar zum Besten der Armen. Neu für uns war eine Fest-Ouvertüre von Otto Nicolai. Wir sind weit entfernt, der sogenannten Zeit der Haarzöpfe, namentlich in Betreff dessen, was die musikalische Form anbelangt, das Wort reden zu wollen; allein bei dem in Rede stehenden Werk möchten wir dennoch fragen, wie man dasselbe eine Ouverture nennen kann. Es beginnt dieselbe mit dem Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott". Der Choral ist mit beständiger Unterbrechung des Orchestersatzes von Anfang bis zu Ende in fast gleichem Tempo in denselben verwoben. Da der Männerchor, schwach besetzt, keine Verständigung durch Worte zuliess, so können wir auch nicht genau beurtheilen, in wie fern durch oftmals lange eingeschobene Instrumentalsätze die Selbstständigkeit des Einen wie des Andern (namentlich aber die des Chors) durch solches Verfahren bedeutend beeinträchtigt wurde. Aber auch selbst im günstigsten Falle, nämlich des deutlichen Hervortretens des Chors, können wir uns doch mit Compositionen der Art nicht befreunden. Jedem am gehörigen Orte sein Recht, dem Vocalsatz wie dem der Instrumentalmusik. Es zeigt uns genannte Ouverture den tüchtigen Musiker, der selbstständig zu arbeiten versteht; nichts desto weniger sind wir auch mit den oft sehr harten harmonischen Fortschreitungen im Chorale durchaus nicht einverstanden. Es fand genanntes Werk nicht viel Beifall.

X.

Die neue Orgel (in der Franciscaner Kirche) zu Posen und deren Erbauer Herr Buckow.

Eine Skizze.

Wie unendlich die Fortschritte im vorigen und jetzigen Jahrhundert seit Silbermann und dessen Schüler Hildebrand auch gewesen, wie unbestritten der Einfluss dieser beiden Männer auf die Kunstgenossen von den heilbringendsten Früchten war, beweisen diejenigen wenigen Orgelbauer der neuern Zeit, die sich nicht mit dem, was sie vorfanden, begnügten, sondern sichtend und sondernd ihrem eigenen Genius folgen und da zu erneuern und ergänzen suchen, wo sie ein neues Feld ihrer geistigen Thätigkeit vor sich offen sehen. Wer im entferntesten zu beurtheilen versteht, welche Schwierigkeiten ein solcher Künstler zu bekämpfen hat, meint er es redlich mit seinem Werk und der betreffenden Gemeinde, muss ein Kirchenpatronat wahrhaft glücklich schätzen, wenn es mit einem Manne wie Hr. Buckow accordirt, dem es mehr um seinen schönen Ruf und seine Künstlerehre, als um den vorübergehenden Gewinn zu thun ist. Wenn es ferner sich evident herausstellt, dass der Erbauer den Geldpunkt ganz aus den Augen lässt und weit über seinen Contract und den damit verknüpften Verbindlichkeiten, wie ich unten näher angeben werde, sich Aufgaben gestellt hat und sich durch Mehrarbeiten und Zugaben hochherzig zeigt, so sollen diese Zeilen weniger dazu dienen, seinen wohlerworbenen Ruf zu vergrössern, als die allgemein gefühlte Anerkennung und Würdigung seiner ausgezeichneten Leistungen auszusprechen.

Demjenigen Theil der Leser, der Interesse für Orgelbaukunst fühlt, wird der Name Buckow theils durch Selbstüberzeugung, theils durch dessen Ruf, der in Schlesien wie in Sachsen feststeht, ein bekannter Klang sein; durch die Wahl des Hrn. Buckow bewies das Kirchen-Collegium der oben benannten Kirche, wie sehr es sich angelegen sein liess, in den mit vielem Geschmack renovirten Räumen eine Orgel erbaut zu sehen, durch deren Aufstellung diese Kirche nicht nur in der Provinz Posen, sondern auch in der Mark gewiss zu beneiden ist.

Klar, wie die unten beigefügte Disposition darthun wird, ist Hr. Buckow sich in jeder Beziehung, auch in der Ausführung gleich geblieben; der schöne Raum gestattete ihm eine Vertheilung der wesentlichen Theile, dass man überall den denkenden und geübten Künstler wiederfindet. An den allenthalben so überaus sauber gelieferten Arbeiten sowohl in Zinn als Holz, lernt man den eifrigen, und was von unendlicher Bedeutung ist, den gewissenhaften Meister kennen, dem es leichter fällt, da wo es gilt, Opfer zu bringen, als seinen Vortheil zu benützen. Wie Börne sagt: Nirgends eine Hinterthür an dem Manne, Alles offen und grade! so findet man diesen Ausspruch an dem von Hrn. Buckow aufgestellten neuen Werke auf's Schlagendste bethätigt. Wer da weiss, wie viel Hinterthürchen sich dem aufmerksamen Auge in mancher Orgel zeigen, wird fühlen, was dies für eine Bedeutsamkeit für den Erbauer und dessen Werk hat. Unterzeichneter, der so manche Orgel kennen zu lernen Gelegenheit nahm, stellt dasjenige, was deren Werth eigentlich documentirt, nämlich die gleichmässige Kraft des Windes und die wunderbare Intensivität des Tones als einen Hauptvorzug des Buckow'schen Werkes obenan, und ich bin gewiss, dass es einer nähern Ueberzeugung bedarf, um zu glauben, wie ein Principal 16 u. 8 Fuss im Hauptmanual allein genommen eine so mächtig ergreifende Wirkung hervorbingen kann. Was von Zinn sein soll, ist auch welches; alles fein englisch; die Pfeifen dick, stark, kein Bug so leicht möglich. Im Aeussern wie im Innern des Werkes giebt sich neben der Hrn. Buckow eigenthümlichen Sauberkeit eine Acuratesse seiner Arbeiten kund, die ihm seinen erlangten Ruf sichern müssen. Ich weiss nicht genau, das wievielste Opus dieses neue Orgelwerk ist, nur so viel weiss ich bestimmt, dass es nahe an Vierzig steht, Beweis genug, wie gesucht seine Arbeiten in der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit sind, weshalb ihm in Anerkennung seiner grossartigen Leistungen von allen Ober- und Unter-Behörden die schmeichelhaftesten Auszeichnungen zu Theil wurden. Buckow ist auch dem Dafürhalten der Sachkundigen dazu befähigt, die Aufmerksamkeit nicht blos der Provinz, in der er bis jetzt domicilirt, sondern anderer Länder auf sich zu ziehen, um so mehr, als Hr. Buckow nicht ein einziges Mal der Gegenstand eines öffentlichen Angriffs, wie wir es in den letzten Jahren an andern seines Standes erlebten, gewesen, ein Beweis mehr, wie sehr die freudige Anerkennung seinen Werken nachfolgt. Denn Garantie für seine Orgeln zu leisten, ist ihm um so leichter, als die grösste Gewissenhaftigkeit alle seine Unternehmungen leitet, und es ist nicht ein-, sondern mehrmal vorgekommen, dass er auf 6, sage Sechs Jahre diese Garantie ausgedehnt hat, worüber die betreffenden Dechargen so ungemein günstig sprechen. So z. B. spricht sich Se. Excellenz der Staatsminister Rother in der ertheilten Decharge über die Orgel in Erdmannsdorf mit anerkennenswerthen Worten sehr schmeichelhaft für Hrn. Buckow aus.

Um eine Uebersicht des benannten Werkes zu gewähren, erlaube ich mir in kurzen Worten mitzutheilen: Die Facade ist 30 F. hoch, 24 F. breit, im byzantinischen Style mit 4 im Halbzirkel vortretenden Thürmen (treffliche Pfeiler bildend, welche die grössten Principale einfassen). Das Ganze ist ungemein sauber und blendend weiss staffirt, mit vielen geschmackvollen Verzierungen versehen und echt und sehr reich vergoldet. Alles ist bis zur Uebergabe des Schlüssels vom Erbauer selbst geliefert und nach dessen eigenhändiger Angabe unter seiner speciellen Leitung ausgeführt worden. Ausser vielen Nummern hat Hr. Buckow noch aus Liebe für seine schöne Kunst das ganze dritte (Ober-) Manual auf seine eignen Kosten freiwillig zugesellt, welches nun das ganze Werk zum ersten und ausgezeichnetsten in der Provinz Posen erhebt. Die Wirkung ist gewaltig, von einer bis jetzt unbekannten Kraft und Würde zu nennen, da das tiefe *C* 32 F. eben so klar hervortritt, als die 8füss. Stimmen. Die zarten Register sind täuschend geigenartig und die Flöten und Oboen sind den Orchesterinstrumenten glücklich nachgeahmt. Was in der beregten Orgel aus eignem Antriebe freiwillig gelieferte Arbeiten sind, werde ich in der unten beigefügten Disposition besonders bemerken, um darauf hinzuweisen, was Hr. Buckow weit über seinen eigenen Contract hinaus gethan hat.

Disposition.

A. **Manual-Abtheilung I.** 9 Stimmen.
Mensur No. 2, voll und gravitätischer Wirkung.

1. Principal 16 F., aus feinem engl. Zinn, stark gegossen, mit aufgeworfenen Labien, im Prospect.
2. Principal 8 F., desgl.
3. Gemshorn 8 F., v. 14löth. Zinn.
4. Principal octava 4 F., w. No. 1.
5. Gemshorn 4 F., wie No. 3.
6. Gemshorn quinte 2⅔ F.
7. Superoctav 2 F.
8. Progressiv 2 F., 3-, 4-, 5fach, mächtig wirkend.
9. Cornetti grandi aus 5⅓, 4 u. 3⅕ F., v. kleinen *g* anfangend u. v. *c* ab 4fach.

NB. Sämmtliche Stimmen aus 14- u. 12löth. engl. Zinn.

B. **Manual-Abtheilung II.** 9 Stimmen.
Mensur No. 3, streichender Intonation.

10. Geigen-Principal 8 F., aus f. engl. Zinn, im Prospect.
11. Flauto fondamento 16 F., aus Holz.
12. Viola da Gamba 8 F., aus f. engl. Zinn, 14löth.
13. Flûte douce 8 F., v. Metall u. Holz.
14. Flûte d'amour 4 F., Metall, 12löth.
15. Principal 4 F., wie No. 10.
16. Flautino 2 F., 14löth.
17. Mixtur 1⅓ F., 3fach.
18. Oboe 8 F., v. kleinen *c* m. Schallbechern aus feinem engl. Zinn.

C. **Manual-Abtheilung III.** 5 Stimmen.
Mensur No. 4, lieblicher und sanfter Intonation.

19. Salicional 8 F., aus f. engl. Zinn, durchweg streichend intonirt.
20. Doppelflöte 8 F. Ton, aus Birnbaumholz, ganz klarer, voller Flöten-Intonation.
21. Principal 4 F., von englisch. Zinn, im Prospect.
22. Füllflöte 4 F. Ton, aus 12löth. Zinn.
23. Trompete 8 F., Schallbecher aus 14- u. 12löth. Zinn.

NB. Diese Manual-Abtheilung von Hrn. Buckow über seinen Contract als freiwillige Zugabe und als Andenken der Kirche übergeben.

D. **Pedale.** 7 Stimmen.
Mensur No. 7, stärkster Intonation.

24. Basso Contra 32 F. aus Holz (gross *C* 16 Z. im Quadrat) sehr kräftig durchdringend.
25. Principal 16 F., aus Holz, sehr kräftig streichend.
26. Subbass 16 F. Ton, aus Holz, volltönig und kräftig.
27. Nassard grand 10⅔ F. Ton.
28. Violoncello 8 F., aus Zinn und Holz.
29. Bassflöte 8 F. Ton.
30. Posaune 16 F., voll u. von majestätischer Wirkung.

E. **Nebenregister.**

31. *a.* Coppel zur Manual-Abtheilung No. I. u. III.
32. *b.* Coppel zur Manual-Abtheilung No. I. u. II.

Wobei besonders zu bemerken ist, dass der Mechanismus von der eignen Erfindung des Erbauers ist und wegen seiner überraschenden Einfachheit während des heftigsten Spielens gezogen und abgestossen werden kann, ohne im mindesten eine Störung zu verursachen.

33. *c.* Pedal-Coppel zur Manual-Abtheilung No. I., zugleich m. einem Mechanismus, 2 bis 3 Octaven anzugeben.

Diese Vorrichtung der Coppel ist so eigenthümlich und so abweichend, dass auch nicht eine einzige Störung möglich ist, während man in der ganz gewöhnlichen Vorrichtung den Nachtheil hatte, beim augenblicklichen Gebrauch der Pedal-Coppel den Fuss vom Pedale zu entfernen. Letztere Coppel, über deren Construction ich mir eine besondere Mittheilung in der mus. Zeitung vorbehalte, ist vom Erbauer gleichfalls über seinen Contract geliefert.

34. *d.* Pedal-Coppel zur Manual-Abtheilung III. (ebenfalls über den Contract gefertigt), um Trompete 8 F. zum freien Gebrauch ins Pedal zu ziehen u. deshalb doch mit kräftigen Stimmen im Hauptwerk oder Manual-Abtheil. I. begleiten zu können ohne Trompetenton. Auch diese Coppel sind während des Spielens ohne irgend eine Hemmung zu gebrauchen.
35. *e.* Pedal-Hülfs-Claviatur nach Scheibe, jedoch mit einem Mechanismus zur augenblicklichen Herstellung der gewöhnlichen, wenn auch bequemer construirten Pedal-Claviatur.

Alles vom Erbauer über seinen Contract geliefert.

36. *f.* 2 Sperr-Ventile zur Manual-Abtheil. No. I. u. III.
37. *g.* Sperr-Ventil zur Manual-Abtheil. No. II.
38. *h.* Sperr-Ventil zum Pedal.
39. *i.* Calcantenruf.
40. *k.* Evacuant.

Hierzu 8 Windladen aus Eichenholz, 6 sehr starke Bälge, 3 Claviaturen aus präparirtem Eichenholz.

Hrn. Buckow's Werk zeichnet sich neben der vollen Kraft und Majestät seines Tones noch hauptsächlich, wie der Königl. Musik-Dir. Hesse in Breslau bei Abnahme der Orgel zu Haynau (ebenfalls ein Werk von Buckow) ausdrücklich hervorhebt, durch die Leichtigkeit und Willigkeit des Regierwerkes aus, durch die überraschend leichte Spielart, dass die Tochter des wackern Organisten Hrn. Bock, ein Kind von 8 Jahren!, mit gekoppelten 3 Manualen auf diesem Werke mit Leichtigkeit die Fantasie von Hesse spielt, und durch die vollendetste Präcision in der Ansprache. Das Regierwerk aus Eichenholz und Eisen, die sämmtliche Abstractur leicht, beweglich, dabei aber durchweg solide und einfach angelegt.

Dem Erbauer werden für seinen Eifer um die Kunst, als auch für seine Uneigennützigkeit von den höchsten Behörden sowie von allen Kennern volle Anerkennung und wohl verdiente Auszeichnungen zu Theil, sowie in jeder Beziehung das Kirchen-Collegium ihm freie Hand liess und seinen Wünschen durchaus bereitwillig entgegenkommt. Es wird durch seine Leistungen der Sinn für solche Werke zunächst in der Hauptstadt, wo bis jetzt der Orgelbau mit wenigen Ausnahmen sehr im Argen lag, endlich rege, und Hr. Buckow dürfte demnach für mehrere grosse und schöne Kirchen in Anspruch genommen werden, was dann in unsern Zeiten nicht mehr als angemessen erscheint und endlich jetzt der geeignetste Moment ist, soll unsere Provinz nicht hinter andern bedeutend zurückbleiben. *Kambach.*

Posen, 1847.

Feuilleton.

Berlin. Wiederum haben wir die Anwesenheit von Prinzen des Königl. Hauses u. A. im Gung'lschen Concert zu berichten, am Sonnabend den 26. d. M. waren Sr. Königl. Hoheiten die Prinzen Albrecht und Friedrich von Preussen, Sr. Hoheit der Prinz Georg von Mecklenburg und der Prinz Solms anwesend. Das Concert war im Freien, und die glänzende und zahlreiche Gesellschaft spendete lauten Beifall der vortrefflichen Execution der vorgetragenen Musikstücke.

Leipzig. Die Signale berichten: Oper im Monat Mai: 1. Mai. Des Teufels Antheil, von Auber. — 6. Mai. Der Waffenschmied, von Lortzing. — 9. Mai. Robert der Teufel, von Meyerbeer (Alice, Frl. Grünberg, als erste Gastrolle). — 11. Mai. Das Nachtlager in Granada, von Kreutzer (Gabriele, Frl. Grünberg; der Jäger, Hr. Horvath, als Gastrollen). — 13. Mai. Robert der Teufel (Alice, Frl. Grünberg). — 16. Mai. Die Schweizerfamilie, von Weigl (Emmeline, Frl. Grünberg). — 18. Mai. Die beiden Schützen, von Lortzing. — 23. Mai. Oberon, von Weber (Hüon, Hr. Dr. Liebert; Rezia, Frl. Achilles, als Gastrollen). — 26 Mai. Alessandro Stradella, von Flotow (Stradella, Hr. Dr. Liebert; Leonore, Frl. Achilles, als Gastrollen). — 28. Mai. Die Schweizerfamilie. — 31. Mai. Johann von Paris, von Boieldieu (Lorezza, Frl. Starke, als erster theatralischer Versuch). — Es wurden also im Mai 9 verschiedene Opern aufgeführt und es fanden überhaupt 11 Opernvorstellungen statt.

Leipzig. Frl. Marie v. Marra trat am 15. d. M. im Liebestrank auf und erndtete wohlverdienten und grossen Beifall. (Die Rolle der Adine ist eine der besten der geschätzten Künstlerin.) Die Darstellung der Oper erhielt eine treffliche Unterstützung in Hrn. Behr, der einer der besten Dulcamara ist die wir je gesehen.

— Die Leipziger Musik ist zum grössten Theil auf der Reise, Mendelssohn in London, Gade in Copenhagen, David in der Schweiz, Moscheles in London.

Wien. Sr. K. K. Majestät haben den Hof-Kunst- und Musikhändler Hrn. Pietro Mechetti in Anbetracht seiner vielfachen Verdienste als Bürger die goldne Civil-Ehren-Medaille verliehen, und ihm diese durch Sr. Exellenz den Oberkämmerer Hrn. Grafen von Dietrichstein zuzustellen zu lassen geruht.

— Titl's Oper das Wolkenkind soll während des Gastspiels des Frl. Wildauer im Theater an d. Wien zur Aufführung kommen, man spricht aber schon so lange davon, dass es bald nicht mehr wahr sein wird.

München den 11. Juni. Der Clarinett-Virtuose Bärmann, einer der berühmtesten Künstler auf diesem Instrumente, ist im 64sten Jahre gestorben; seit 40 Jahren war er Mitglied der hiesigen Opernbühne.

Paris. Donizetti hat endlich die Irrenanstalt von Ivry, wo er 2 Jahre und 3 Monate vegetirte, verlassen. Sein Irrsinn ist zur stillen Melancholie, zum dumpfen Hinbrüten geworden. Sein Neffe Andreas Donizetti hat vom Polizeipräfecten die Erlaubniss erhalten, den armen Maestro unter seiner Pflege und Obhut in Paris zu behalten.

— Die Herzogin von Orleans hat sich in den Tuilerien ein Zimmer zurichten lassen, ganz genau wie jenes, welches sie als Mädchen in Ludwigslust bewohnte; alle ihre Möbeln, ihr Klavier, ihre Bücher und Zeichnungen hat sie von dort kommen lassen und sich so ein Heiligthum der Jugenderinnerung geschaffen, in dem sie oft ganze Tage in sinnender Schwermuth zubringen soll. Eine kleine Orgel aus Nussbaumholz ist ihr Lieblingsinstrument, und wenn man an einem schönen Sommerabend an den Tuilerien vorübergeht, tönen durch die offenen Fenster die schwermüthigen Choräle Sebastian Bachs durch die Nachtstille des Gartens, wie eine Leichenklage am Grabe eines früh gestorbenen Glückes.

— Die berühmte Sängerin Madame Ungher-Sabatier, welche sich nach Florenz zurückgezogen hatte, wird zu Gastdarstellungen nach Dresden gehen.

— Die Märsche, die im Concurs, welchen der Kriegsminister eröffnet hatte den ersten Preis erhalten haben, und welche in einem Vorbeimarsch und einem Doublirmarsch bestehen, sind von Herrn M. Molet componirt.

— Man gab 291 Vorstellungen von Robert dem Teufel bei einem so vollen Hause, dass man glauben sollte, dieses Meisterwerk wäre noch ganz neu. Alizard die Rolle des Bertram, Bordes die Rolle des Robert und Mad. Rabi die der Alice, jeder trug seinen Antheil zur vollendeten Darstellung des Werkes bei.

Copenhagen. Thalberg hat ein Wohlthätigkeits-Concert gegeben und von Sr. Majestät die Insignien des Danebrog-Ordens erhalten, derselbe ist bereits nach Stockholm abgereist.

Neapel. Ueber die Oper „Yara" von Maestro Speranze (Hoffnung) enthält ein hiesiges Journal nachstehende beissende Recension: „Das Letzte was man verliert, ist die Hoffnung, und wir haben sie verloren."

Constantinopel den 11. Mai. Gestern fand eine zweite Vorstellung von „Don Pasquale" statt, der die Sultanin Mutter und die Damen des Kaiserl. Harems beiwohnten.

— Den 9. Juni. Hr. Erard aus Paris hat einen Flügel hierher gesandt, damit Liszt bei seiner Ankunft denselben hier vorfindet, um seine Concerte darauf zu geben. Wie verlautet, bereits hier angelangt, wurde er bei seiner Ankunft zu seiner Hoh. dem Sultan berufen, wo ihm die Ehre zu Theil wurde, demselben etwas vortragen zu dürfen.

Pianotasten aus Rubinglas. An einer neuen schönen Orgel hat man statt des Ebenholzes zu den Tasten schönes Rubinglas angewendet, und seitdem haben mehrere grosse Pianofortebauer angefangen, diesen festen schönen Stoff auch zu Pianotasten zu benutzen.

Die Macht der Musik soll sich neuerdings auf eine merkwürdige Weise an dem Wüstensohne Ben Maza, welcher sich freiwillig als Gefangener gestellt hatte, bewährt haben. Als man ihm aus Missverständniss bei seiner Ankunft in Marseille ankündigte, dass er auf eine Festung gebracht werde, gerieth er in eine solche Wuth, dass alle Mittel, ihn zu beruhigen, vergeblich waren, bis seine Zimmernachbarinnen, die Schwestern Milanollo, den Zauber ihrer Violinen an ihm erprobten und seine Aufregung glücklich besänftigten. *(Gegenwart.)*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 27. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 7. Juli 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Welchen Einfluss hat das Pedal auf die Klaviercomposition ausgeübt?

Von *Fl. Geyer.*

Es bedarf kaum der Andeutung, dass hier unter „Pedal" jene Vorrichtung verstanden wird, welche die Saiten der Tasteninstrumente abdämpft, damit sie nicht ineinanderschwirren, und dass also weder jene Register, welche mit den Füssen gespielt werden, noch das Pianopedal (*una corde*) darunter gemeint sei. Wenn das Pedal angedrückt wird, hebt es bekanntlich jenes Abdämpfen auf und die Töne klingen nun offener, freier und nachhaltiger. Selbst nachdem die Finger die Tasten schon verlassen haben, singen die Töne bei angedrücktem Pedale noch eine Weile nach und gewähren dem sonst wenig sonoren Klange der Tasteninstrumente einen Gehalt, der im *Forte* wie im *Piano* schöne Wirkungen veranlassen kann. Die geringe Klangfähigkeit dieser Gattung von Tonwerkzeugen ist es eben, welche zur Erfindung einer solchen Vorrichtung überhaupt die Veranlassung gegeben hat. Ohne auf ihre Geschichte einzugehen, werde ich kürzlich ein paar Worte über den Einfluss derselben auf die Klaviercomposition beibringen und nachzuweisen suchen, dass ein solcher und in welcher Art er stattgefunden habe.

In Haydn's und Mozart's Werken, so wie in denen ihrer Zeitgenossen findet sich noch keine Pedalanwendung und mit ihr noch kein Pedaleffect. Ob das Pedal damals schon erfunden war, möchte bezweifelt werden, da Mozart immer der erste war, welcher eine neue Erfindung, welcher Art sie auch war, mochte sie nur zweckmässig sein, ausbeutete. Erst bei Beethoven findet sich die Vorschrift: „*con sordini*" und „*senza sordini*". Wörtlich heisst dies: „mit Dämpfer" und „ohne Dämpfer"; und die Bezeichnung: „*senza sordini*" ist gleich der heutigen, wo man *col Ped.* oder *Ped.* setzt; die erstere Bezeichnung dagegen „*con sordini*" drückt aus: man soll das Pedal nicht anwenden. Nach Czerny wurde die Bezeichnung *senza sordino* nur so lange gebraucht, als man die „Mutationen" (dies ist sein Ausdruck) mit dem Knie drücken musste. Später findet sich die Bezeichnung, wie sie hier angegeben worden, nicht mehr bei Beethoven vor, sondern dafür diejenige, welche noch bis heute üblich und allgemein bekannt ist.

In den früheren Werken desselben ist überhaupt das Pedal höchst spärlich angewendet. Von den Sonaten ist es zuerst die mit den Variationen in *As-dur* (Op. 26), wo wir am Schlusse der Variationen über den letzten vier Takten die Bezeichnung antreffen: „*senza sordini*". Ausserdem findet sich diese im Trio des Trauermarsches wiederholentlich abwechselnd mit der entgegengesetzten: „*con sordini*". Im Schlusssatze sind wiederum nur die vier Ausgangstakte damit belegt. Man sollte meinen, Beethoven hätte sich dieses Klangmittels, nachdem es so eben erfunden war, so erfreuet, dass er dasselbe recht ausgebeutet hätte. Aber nein — die ganze Sonate (Op. 27), *quasi una fantasia* in *Es*, entbehrt desselben vollkommen. Dagegen findet es sich in der *Cis-moll*-Sonate, der Zwillingsschwester der eben genannten, und vornehmlich in deren letztem Satze so auffallend häufig, dass es scheint, als habe der Meister es gerade auf diesen, damals neuen, Effect absehen wollen. Denn in den zunächst darauf folgenden Sonaten sehen wir wiederum bei Weitem seltener die Bezeichnungen „*con* und *senza sordini*", selbst nicht einmal da, wo es dem späteren Geschmacke nach und dem Sinne des Pedals gemäss füglich hätte zur Anwendung kommen können. Der Ausdruck: „*Ped.*" wird zum ersten Mal in der berühmten *D-moll*-Sonate (Op. 31) angetroffen. Von da ab ist denn auch jenes bekannte Zeichen zur Wiederherstellung des gewöhnlichen Zustandes der Instrumente eingeführt. Im Verhältniss zur heutigen Benutzung des Pedales blieb auch in diesen der schönsten Blüthe Beethoven's angehörenden Klavierwerken dessen Anwendung sehr einge-

schränkt, so dass gewiss selten ein Spieler angetroffen wird, welcher genau nur nach der angegebenen Vorschrift verfährt; z. B. im letzten Satze dieser Sonate. Die dritte dieses schönen Sonatenkranzes entbehrt sogar gänzlich dieser Vorschrift und man ist versucht, anzunehmen, dass Beethoven damals vielleicht noch weniger auf dieses Klangmittel gegeben habe. Offenbar ist er über die Bestimmung des Pedals, dass es nur zu einer und derselben Harmonie angewendet werden könne, weil sonst bei verschiedenen Harmonieen und noch mehr bei Läufen ein Geschwirr der Saiten ineinander entstehen müsste, in dem letzten Satze der grossen *C-dur*-Sonate (Op. 53) frei hinweggegangen. Hier bezieht sich die Vorschrift des Pedales auf den Grundton, welcher erwünschter Weise fortklingen soll. Da dies grosses Geschick vom Vortragenden fordert und nicht immer mit Glück erreicht wird, so hat man versucht, für jede Hälfte des Piano's ein besonderes Pedal einzurichten. So viel lässt sich mit Bestimmtheit aus Beethoven's Werken schliessen, dass er, wo er das Pedal wünscht, es ausdrücklich vorgezeichnet und für diesen Effect gearbeitet habe. Er unterlässt ihn in ganzen Sätzen, wie in dem ersten dieser Sonate, so wie in der ganzen folgenden (Op. 54), obgleich derselbe seiner Bedeutung nach hätte wohl Platz finden können. Es müsste uns sonst völlig Wunder nehmen, dass sogar in der grossen *F-moll*-Sonate (Op. 57), welche, wie man sagt, das Bild eines Sturmes darstellen soll, wo also mit grosser Wirkung und ganz augenscheinlich sehr häufig das Pedal zur glücklichsten Verwendung hätte kommen können, dennoch dasselbige verhältnissmässig nur wenig angefunden wird. Daher spätere Ausgaben der Beethoven'schen Sonaten, von denen mir nur die von Moscheles zur Hand ist, diese Lücke auszufüllen sich bewogen fühlten. Sollte man nun annehmen, das Beethoven den Gebrauch des Pedales nur auf die von ihm besonders angedeuteten Stellen beschränkt wissen wollte, oder dass er nur hätte bestimmen wollen, auf jeden Fall sei hier das Pedal zu nehmen, ausserdem aber überlasse er dies dem Geschmacke und dem Gefallen des Vortragenden? Czerny, der sich einen Schüler Beethoven's nennt, jedenfalls aber, Augen- und Ohrenzeuge seines Vortrages, als Gewährsmann der Beachtung werth ist, bestätigt die hier ausgesprochene Vermuthung, indem er behauptet, dass der Meister mit grosser Freiheit und viel häufiger das Pedal habe wechseln lassen.

Auf alle Fälle sind diejenigen Stellen, welche dessen Benutzung zulassen, überwiegend diejenigen, die innerhalb ein und derselben Harmonie, innerhalb ein und derselben harmonischen Entfaltung liegen und von Jedermann leicht herauszuerkennen.

Da nun das Pedal hauptsächlich und ausgedehnter nur da zur Anwendung kommen kann, wo eine solche harmonische Entfaltung Statt hat, wie sie die harmonische Figuration (s. No. 7 u. 8 dieser Zeitung) zulässt und mit sich bringt, so musste mit der Einführung des Pedales dieses Kunstmittel ganz besonders die Aufmerksamkeit der Klavier-Componisten auf sich ziehen. Wir sehen daher die Prachtliebe des üppigen harmonischen Klanges zuerst in dieser Periode der Klavier-Composition. Die neuen Effecte entzückten damals alle Pianisten. Ein darauf berechnetes allbekanntes Werk von Steibelt: „der Sturm", ward Lieblingsstück der Virtuosen. Ja, wer erinnert sich nicht der vielen Züge älterer Flügel? Alle Erfindungen werden ja in ihrer Zeit bis zur Erschöpfung und Uebertreibung ausgebeutet, so auch diese. Es fehlte indessen auch nicht an solchen, die einen nachtheiligen Einfluss auf dem Kunstgebiete davon fürchteten. Namentlich war es Hummel, der es längere Zeit gänzlich von sich wies. Und damals bediente man sich noch der so leich'en schlüpfrigen Wiener Flügel! Aber die Technik des Klavierspieles war eine ganz andere, als die heutige, welche geradezu durch die Mechanik der Instrumente und hier wiederum namentlich durch das Pedal hervorgerufen worden ist.

Einerseits verfiel ja auch der grosse Beethoven seinem Zeitgeschmacke. Wie er nicht anders konnte, musste er, beabsichtigte er den Pedaleffect, die harmonische Figuration häufiger in seine neuern Werke aufnehmen. Andererseits wusste sich ein so grosser Geist vor dem Zuviel der harmonischen Figuration und den Pedaleffecten, welche mit ihr gleichen Schritt halten, sehr wohl und klüglich zu verwahren. Ja vielmehr dienten ihm diese Kunstmittel, seltener und mit weiser Wahl angewendet, wie in dem letzten Satze der *Cis moll*-Sonate (um nur eins von vielen Beispielen anzuführen) zu dem gewähltesten Ausdrucke. Diese harmonische Aufthürmung neben dem herrlichsten Gesange in stetem Wechsel bis zur massenhaftesten Steigerung und Cadenzirung! Der Gesang ist noch nicht bedroht von dem sich ausbreitenden Klange und dieser — der Klang — ist dennoch vorhanden!

Es ist ganz natürlich, dass die gleichzeitige Verwendung aller Kunstmittel den Meister characterisire und dass er nicht einseitig das eine auf Kosten des anderen verwende. Hätte Beethoven die Effecte des Klanges, wie sie durch das Pedal hervorgerufen und jedenfalls unterstützt werden, lediglich im Auge behalten, so wären, weil sie das Mittel zum Zwecke machten, gerechterweise und folgerichtig seine Werke ebenso zu Grunde gegangen, wie viele seiner Zeitgenossen, oder sie wären in nur noch beschränkterem Gebrauche. Wäre er ein kleinerer Geist gewesen, so hätte ihm der augenblickliche Erfolg höher gegolten, als die richtige Erkenntniss. Das technische Mittel seiner selbst willen hat er nur gelegentlich verwendet, es sogar nur hin und wieder vorgeschrieben, sonst aber den Gebrauch desselben freigegeben und dem Spieler überlassen. Ebenso hat z. B. Weber in der beliebten „Aufforderung zum Tanze" das Pedal nicht vorgeschrieben — man wird nicht seinerseits eine Nachlässigkeit oder einen Mangel an Geschmack oder Pedalkunde darin finden wollen: sondern wer dies Stück spielen kann, dem hat er die richtige Verwendung zutrauen zu können gemeint und um so eher, als leicht die Fälle erkannt werden, in denen es anzuwenden. Hummel ist später von seiner zeitweiligen Besorgniss auch zurückgekommen.

Wird nun das Pedal in den angegebenen Fällen vorzugsweise verwendet, in denen Klangfülle, harmonische Figurationen, accordisches Wesen herrschen, so folgt, dass bei der Fülle der Pedalverwendung die neuesten Klavier-Compositionen sich in dergleichen Figurationen ergehen müssen und dass gerade das Pedal diese Compositionsmanier begünstige. Wenn früher, wie in den genannten Werken, die Bezeichnung „Pedal" höchst selten und nicht einmal so oft angetroffen wird, als der Componist es genommen wünschte, so finden wir dagegen jetzt häufig die Vorschrift: *„sempre col Pedale"* oder deutsch: „fast immer mit Pedal". Zum ersten Male treffen wir diese Bezeichnung schon in der *Cis-moll*-Sonate, womit, wie oben bemerkt, angedeutet wird, dass der Grundbass forttönen solle. Inzwischen gab und giebt es unendlich viele Klavierwerke, in denen mit grosser Mühwaltung die beiden Zeichen für und wider das Pedal stetig wie Glieder einer Kette aneinander gereiht sind. Es ist also hiermit neuerdings die Verwendung desselben wieder dem Spieler überlassen worden. Denn jene Worte: „fast immer mit Pedal" begeben sich seinem Geschmacke nur mit der Bedingung, dass dieser sich dem überwiegenden Gebrauche desselben zuneigen muss. Nach unserer Entwickelung, wann und wo derselbe stattfinden müsse, heisst dies nicht zu viel fordern. Alles ängstlich vorschreiben, setzt gar wenig Vertrauen zu den Künstlern voraus. Manches bleibe dem Nachdenken und eigener Wahl überlassen. Was den Lehrer betrifft, so entwickele er mit der Sache den Geschmack seines Schülers. Ja dieser muss sogar wie jener in Beziehung auf diejenigen Werke, welche ungenügend oder gar nicht mit Pedalvorschrift versehen sind, jedenfalls in Beziehung auf ältere

Werke, welche vor dieser Erfindung verfasst wurden und dennoch die Anwendung des Pedals (wenn auch selten) zulassen, selbstständig ausgebildet werden. Warum sollte man nicht auch sie, sobald dies der Fall, so voll ertönen lassen, als neuere? Es giebt viele Lehrer, welche den Schüler zu dem imponirenden Klange des Pedales gar nicht zulassen. Dies möchte ich nur dann billigen, wenn der letztere noch nicht über sein einzuübendes Stück Herr ist. Ist er dies, so mag er, wie sein Lehrer, sich des Pedales bemeistern (wenn er es sonst mit dem Fusse erlangen kann), und mag den Gebrauch und den Missbrauch desselben je früher desto lieber durch eigene Prüfung kennen lernen. Oft genug missbraucht der Schüler nach der Entfernung seines Mentors das Pedal, wozu ihm dieser selber durch allzugrosse Aengstlichkeit den ersten Anstoss giebt. Gewarnt, will dennoch der Schüler selber erproben und, wie billig, durchleben. In dem Maasse, als die jungen Virtuosen dem materiellen Klange ihre Aufmerksamkeit zuwenden, überanstrengen sie auch das Pedal, etwa ebenso zunächst für den Ton interessirt, als der angehende Maler für Farbe. Ton und Farbe sind wohl das Material, womit der Künstler, wie der reproducirende so der producirende, waltet, doch nur um die Gestalt, die Form darin einzuhüllen — diese also das Wesen, der Endzweck des künstlerischen Schaffens. Musikalische Gestalt — das ist das Vermögen der Tonkunst — nicht allein jenes Klangelement, das Tönen an sich. Dieses erfüllt nur jene Gestalt mit seinem Inhalte je nach der Klangfarbe, die ihr eignet. Wo die musikalische Gestaltung fehlt, da finden wir nur das Getön. Ist es nach künstlerischen Grundgesetzen so und so zusammengesetzt, so beginnt zuerst harmonische Gestaltung, welche endlich ausläuft in eine vernünftig modulatorisch zusammengesetzte Folge von harmonischen Massen. Je freier die Melodie als einzelne Gestaltung hinausragt über die Grundlage der Harmonie, ja endlich je mehr diese aufgeht in gleichzeitig zu einander ausgesprochenen Melodieen — desto vollendeter steht die Kunstgestalt vor Augen nur als diese, dem oder jenem Künstler eigen und entrungen, emancipirt gleichsam der zu Grunde liegenden Harmonik, welche nun um so interessanter hervortritt, als sie ihre Bestimmung erfüllt, nur Hintergrund der Hauptgestalt zu sein. So unterscheiden sich, beiläufig bemerkt, alle Melodieen Beethoven's wesentlich von einander als ganz verschiedene Gestalten, während er in der Führung seiner Harmonie viel Verwandtes und Wiederkehrendes zeigt.

Hiernach ist es, ohne auf den Zweck und Inhalt eines Tonwerkes weiter einzugehen, nicht schwer zu beurtheilen, welche Stufe eine Composition einnimmt, wenn sie eine von den hier characterisirten Stellungen in der Kunst behauptet. Und so verwandt diese Betrachtung auch jener oben erwähnten dieser Zeitung ist, indem die harmonische Figuration den Gebrauch des Pedales vorzugsweise nach sich zieht, so mag sie noch diese Erweiterung erleiden, ja den Wunsch nicht verhehlen, dass sie noch andere Federn beschäftige und von vielen Seiten selbst von möglichst gegnerischen, aber nur sachgemäss, in Angriff genommen werde.

Fürwahr, eben diese geistige Hülfslosigkeit der neuesten Pianowerke scheint mir ein Hülferuf, dem zu Hülfe zu kommen, aber den nicht allein abzuweisen die Kritik berufen wäre. Diese Thürme, welche unser Auge blenden sollen, sind lediglich von dem Pedale auf das Papier gezeichnet. Das Ohr will einen Pianisten nicht blos mehr hören, sondern wie man in einem Concerte wahrnimmt, ihn gleichsam auch sehen, denn es reckt und streckt sich, um sich durch das Auge unterstützen zu lassen. In diese Thürme sind einige spärliche Töne gleichsam mit Keilen (Λ Λ Λ) hineingekeilt, das ist die seinsollende schöne Gestalt, das ist die Melodie, bescheiden verhüllt unter dem Froste der harmonischen Figuration, wie ein zu frühes Veilchen im eisigen Winter. In den sogenannten potpourriartigen Fantasieen freut man sich, es mühsam aus dem Schnee herauszufinden — denn wer kennt nicht die neuesten Operncremes, für deren Bekanntmachung die phantasielosen Componisten aufdringlich sorgen. In ihren Originalwerken sieht man oft den Wald vor Bäumen nicht und hört vor lauter Musik keine melodische Gestaltung. Fürwahr, eine wahrhaft unmusikalische Musik! Uebrigens erinnern lebhaft diese Berge und Thäler eines Thalberg u. A. an die vielleicht weniger bekannte Spiel- und Vortragsweise der Organisten früherer Jahrhunderte, welche während die Gemeinde den Choral als *cantus firmus* sang, allerhand einschmeichelnde Agréments, Läufe mit beiden Händen in beliebiger Bewegung und, Gott weiss, was für Melismen auf der Orgel spielten. Als alle Welt die Perücke trug, fiel Niemandem ein, darüber zu lachen — im Gegentheil, Jeder stülpte sie auf. In einer Zeit, welche in den Reifröcken und Pluderhosen einen bombastischen Geschmack zur Schau trug, mochte auch die heilige Cäcilia und die edle Musica sich von diesem Plunder und von der zierlichseinsollenden Ueberflüssigkeit, von den musikalischen Schminkpflästerchen nicht entäussern können. Wieder eine Zeit, welche das Wort: Freiheit an der Stirn trägt, ist diejenige, die in allen ihren Interessen nach dem Naturrecht zurückschaut, in welcher das Natürliche wieder zu seinem Rechte kommt — eine solche Zeit dünkt sich so gern diejenige, in welcher wir leben. Ist es in einer solchen Zeit nicht Pflicht, diejenigen Kunstmittel, welche dazu beigetragen haben, die schöne Kunstgestalt zu verunglimpfen, in engere Schranken zurückzuweisen? Wohlan — jene sollen anerkannt bleiben — aber nur als Mittel, was sie sind, nicht als Zweck. Die Gestaltung der Melodik — sie ist das Ende, das Ziel, das Streben des Künstlers, sein Werk, sein Ich. Mag sie auszuprägen auf der jetzigen Höhe der Kunst schwierig sein — nicht weil schon zu viel des Schönen und Vollendeten verdient und gleichsam abgeschöpft ist von dem Lebenswasser der Kunst — diese ist unendlich, wie die Natur — sondern weil diese imponirende Tonmasse von allen Seiten über uns hereindringt, uns wie ein Strudel zu überschütten — eine Unnatur, aus der wir uns schwer zur erhebenden Einfachheit werden emporringen können. Als eine höhere Kunststufe steht gleichsam wie eine Ahnung die Aufgabe klar vor Augen: die melodische Gestaltung über der harmonischen Masse wieder siegreich zu wissen. Glücklich, welcher sie erkennt und erfüllt! Die Periode der harmonischen Figuration scheint ein nothwendiger Uebergang, wie ein vierzigjähriger Aufenthalt in der Wüste, nach welchem man das wahre Kunstgesetz in seiner Schöne wiedererkennen wird, indem man die Erfahrung mit in das gelobte Land hinübernimmt.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Robert Sidney Pratten, L'espérance, Fantasie pour la Flûte avec Piano sur un motif de l'éclair de Halevy. Leipzig chez C. Peters.

— —, Fantasie brillante pour la Flûte avec Piano sur une Cavatine de Paccini. Ebendaselbst.

Ehedem nannte man ein solches Musikstück schlechtweg: Variationen, heut zu Tage geht es nun einmal nicht anders als: Fantasie oder dergl. Nun, andere Zeiten, andere Sitten. Beide vorliegende Werke sind obgenannter Art und bestehen Jedes aus einer Einleitung, einem Thema und No. 1. aus vier, No. 2. aus drei Variationen, nebst kurzer Coda. Sie bewegen sich beide in musikalisch anspruchsloser, ein-

facher Weise, geben dem Flötisten Gelegenheit, bedeutende Fertigkeit glänzend zu zeigen und sind demnach als Concert-Bravourstücke empfehlenswerth; besonders No. 1., welche in den Figuren der Variationen neuer und mannigfaltiger ist, wogegen No. 2, zu sehr an die bekannten Variationen von Drouet erinnernd, etwas monoton erscheint.

C. B.

Joseph Nowakowski, Chansonette Polonaise, variée pour le Pianoforte. Op. 28. Leipzig chez Fr. Hofmeister.

In neuerer Zeit haben wir öfter als sonst Compositionen polnischer Künstler unter die Feder bekommen, und es ist uns aufgefallen, dass mit wenigen Ausnahmen fast Alle ein und dieselbe Form behandeln. Wir sprechen von denen, die für das Pianoforte schreiben. Sie bearbeiten ein polnisches Nationalthema oder irgend eine andere gesangreiche Melodie mit Variationen, nicht in dem Sinne und mit der Technik der neuesten Virtuosen, sondern so wie etwa Gelinek seligen Andenkens, oder Czerny in früherer Zeit und Andere vor noch zehn Jahren schrieben. Wir haben schon früher bemerkt, dass diese Bearbeitung vor dem Sammelsurium heutiger Fantasieen, wo ungehörige, dem Sinne nach ganz heterogene Themen zusammengeworfen und daraus Ragouts gebraut werden, den Vorzug hat. An einer eigentlichen Variation erkennt man zuerst die Combinationsgabe des Componisten, sie bildet die Grundlage aller formellen Ausführung, so dass, wer seine Feder im Schreiben vollständig ausgeführter Variationen geübt hat, im Stande sein wird, auch höhere Kunstaufgaben mit Geschick zu lösen. So viel über das vorliegende Werk im Allgemeinen. Einzelnes lässt sich daraus nicht anführen. Der Standpunkt ist der Czerny's, wie überhaupt die Polen sich diesen Virtuosen meistens zum Vorbilde wählen. Wir benutzen dergleichen Arbeiten, um Kunstansichten, Grundsätze auszusprechen. Ein specielles Eingehen ist dabei überflüssig. Auf einem ähnlichen Standpunkte steht:

Joseph Witwicki, L'inspiration du Condamné, chant d'un Prisonnier del ponte di sospiri transcrit et varié pour le Piano. Leipzig chez Peters.

Die Technik ist moderner, ausgebildeter, capriciöser und schwülstiger. Das Thema hat etwas Nationales. Die Schluss-Variation ist eine ausgeführte Polonaise. Im Ganzen erscheint aber auch hier Czerny als Vorbild. Uebrigens ist der Componist geistreicher und pikanter als der vorhergenannte, wie sich das besonders auch aus seinen:

— — Rhapsodies originales pour le Piano. Oev. 18. Leipzig chez Peters.

ergiebt. Zwar sind die Rhapsodieen nach Dreischock gearbeitet, die Erfindung ist aber eigenthümlich und namentlich im *Allegro vivo* und *Moderato maestoso* sehr ansprechend.

Dr. L.

G. A. Osborne, Grande Fantaisie pour le Piano sur la Gazza Ladra de G. Rossini. Op. 62. Mayence chez les fils de B. Schott.

Ein höchst trauriges Machwerk, diese „Grande Fantaisie!" Lauter abgedroschenes Zeug! Pag. 8, 9, 10, 11 ist ungefähr die Hälfte der Ouvertüre zur „diebischen Elster" hingeschrieben, die einem 2 Groschen-Arrangement derselben auf's Haar ähnlich sieht, z. B.:



und so fort. Hr. Osborne hat bessere Sachen geschrieben, namentlich einige Duos im Verein mit Bériot; nach vorliegendem Werk würden wir ihm das fernere Componiren abrathen.

16.

Antonie Benda, La Viété. Etude pour le Piano. Op. 1. Vienne chez A. Diabelli & Comp.

Diese Etüde ist Thalberg's Op. 26. No. 10. (bis auf einige kleine Abänderungen in der Melodie) aus *Es-* in *As-dur* und 4 Töne höher gesetzt, wie Figura zeigt:

Antonie Benda.



Sigmund Thalberg.

Zu beiden findet sich als Vortragszeichen noch: „*la melodia ben marcato*" gesetzt. — Welch komisches Zusammentreffen!

16.

Joachim Raff, Am Rhein. Romanze für das Piano. 32stes Werk. Wien bei Pietro Mechetti.

Als Hr. Raff vor 4 Jahren seine ersten Sachen bei Breitkopf & Härtel veröffentlichte, trat er im Thalbergischen Costüm vor die Welt. Er hat dies seither mehrmals gewechselt und kleidet hier seine Melodie, womit er den Rhein besingt, in ein Henselt'sches Gewand. Diese Original-Melodie des Hrn. Raff lautet folgendermaassen:

Der stolze Rhein,

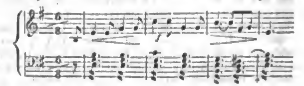
Ein Herrscher reich begabt,
Des Name schon, wie Wein
Die treue Seele labt!

hat alle Ursache, es übel zu nehmen, wenn er mit solchen inhaltslosen Melodieen angesungen wird, und wir rathen Hrn. Raff, lieber seine Gesänge irgend einem kleinen Flüsschen (allenfalls einem Nebenfluss des Rheins) zu weihen, denn der Rhein und Raff's Compositionen —!!!

14.

Charles Evers, Jours sereins, Jours d'orage. Inspirations fantastiques pour le Piano. Oeuv. 24. Vienne chez Veuve Haslinger & Fils.

Hinter diesem gewaltigen Titel folgen solche „Inspirations fantastiques", die Hrn. Evers in die allerunterste Reihe der Componisten dieses Genre stellen. Das Hauptthema:



incl. seiner Quinten, die wir doch bei vollkommenster Emancipation von allen Regeln Hrn. Evers zu vermeiden anrathen möchten, ist noch das beste; denn pag. 4, Zeile 3, Takt 6 beginnt ein neues Thema ungefähr in der Art, wie es Abbé Gelinek als Nachspiel zu seinen früheren Variationen zu seiner Zeit mit Erfolg hätte benutzen können, und so wechselt eine ganze Reihe voller Abgeschmacktheiten, deren Aufzählung man uns erlasse, denn Jeder, dem es Vergnügen macht, dergleichen kennen zu lernen, muss die vollständige Bekanntschaft des Werkes machen. Wir rathen aber Hrn. Evers, wenn er sich ferner gedrungen fühlt, hier „Inspirations" auf's Papier zu bringen, sie — wenigstens nicht drucken zu lassen, sondern sie sich blos zu seinem eigenen Vergnügen vorzuspielen, da er sie gewiss sehr schön findet.

14.

H. Esser, Der König der Ehren, Worte des 47sten Psalmes für Chor und Orchester. Partitur, Clavier-Auszug und Stimmen. Mainz bei Schott's Söhnen.

Wie als Opern-Componist, so bewährt sich Hr. Esser als Kirchen-Componist als ein gebildeter, gewandter und höchst brauchbarer Mann, der Form und Mittel in der Gewalt hat und vertraut ist mit den besten Werken. Wie wir indessen auf dem ersteren Gebiete Hrn. Esser als glücklichen Nachahmer namentlich der leichteren französischen Oper früher an einem andern Orte bezeichneten, so finden wir ihn hier auf dem Gebiete der Kirchenmusik wieder als einen nicht minder glücklichen Nachahmer, nur auf um so würdigerem Grund und Boden, als die Kirchenmusik in höherem Grade auf Würde Anspruch macht. Nicht leicht wird uns eine Wendung, ja auch nur eine Note begegnen, welche nicht praktisch wäre, und doch können wir nicht umhin, Hrn. Esser auf die Gefahr aufmerksam zu machen, dass, wenn er so fortfährt, er alle Individualität preisgeben wird. Namentlich ist es Händel, in dessen Geiste nicht allein, sondern mit dessen Themen beinahe dieser Psalm geschrieben ist. Ausserdem haben die Musiker einen Ausdruck, mit dem sie viele Compositionen bezeichnen, in denen weniger eigene poetische Erfindung, als formelle Combination bekundet ist; sie sagen: der Psalm ist gut gearbeitet. Solche Werke dienen dazu, die Repertoire der Singacademieen um eine sehr brauchbare Nummer zu vermehren, weniger aber erweitern sie den Gesichtskreis des Kunstgebietes.

Die Arbeit, umfangreicher wie sie ist, wird durch eine Ouvertüre eingeleitet und zwar nach einer choralartigen, nachmals figurirten Intrade durch eine Fuge über das Thema:

Gleichermaassen theilen wir zur Anschauung die für die polyphone Verarbeitung verwendeten Hauptthemen des Psalmes mit:



Dann das sehr ansprechende und lobenswerth durchgeführte:

und jauch - zet ihm nach mit fröh-li-chem Schall

wozu dann das folgende Gegenthema auftritt:

Er ist der Kö - nig der Eh . . .

In dem Mittelsatze: „Er fähret auf" verletzt die zu gesuchte Wendung von *C* über *Fis* nach *H-moll* u. s. w., wie überhaupt bis auf den Einsatz der Trompete derselbe wenig Poesie verräth. Die Instrumentation ist mit Sachkunde angefertigt, geschickt und glänzend zu nennen. *Fl. G.*

H. T. Petschke, 6 Lieder und Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Op. 12. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Nicht leicht möchte ein durch äussere Anzeichen erregtes günstiges Vorurtheil bitterer getäuscht werden, als durch das vorliegende Werk. Mit höchster Eleganz ausgestattet, Mendelssohn gewidmet, weckt es wahrhaft sanguinische Hoffnungen für seinen Inhalt, der indessen, wie ein einziger Blick lehrt, eine Gedanken-Armuth zur Schau trägt, wie wir ihr unter der Legion vorhandener Männergesänge kaum jemals begegnet sind. Schade um die schöne Ausstattung! *J. W.*

H. Truhn, Gondelfahrt, Poesie von Geibel, in Musik gesetzt für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 78. Braunschweig, bei Meyer.

— —, Spielmannslied, Gedicht von Geibel, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 79. Ebend.

— —, 4 Lieder von R. Burns, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 86. No. 1. u. 2. Ebend.

— —, des Knaben Berglied, Poesie von Uhland, in Musik gesetzt für eine Bariton- oder Altstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 87. Ebend.

In Truhn's Gesangs-Compositionen begegnet man nie gewöhnlichen Erzeugnissen. Im Gegentheil, sie zeichnen sich, so weit sie uns bekannt sind, in der Regel durch characteristisches, oft geistreiches Erfassen der wohlgewählten Gedichte aus und gewähren durch lebendige Declamation, reichen Harmoniewechsel und sprechende Begleitung ein nicht unbedeutendes musikalisches Interesse; Eigenschaften, die ihm noch grössere Beliebtheit verschaffen würden, wenn sich im Allgemeinen eine melodie- und gesangreichere Führung der Singstimme und überall leicht ausführbare Begleitungen damit verbänden. Einige kritische Andeutungen über die oben angeführten einzelnen Werke des Verfassers mögen uns nach diesen allgemeinen Bemerkungen gestattet sein.

Geibel's „Gondelfahrt" betreffend, so ist das schöne Gedicht entsprechend aufgefasst. Ein gewisser aromatischer Duft, der aus der Composition entgegenweht, verleiht ihr ein ebenso wohlthuendes als eigenthümliches Gepräge. Von besonders poetischer Wirkung gestaltet sich der sinnige Schluss des Ganzen. Weniger sagt uns „Spielmanns Lied" zu, das, nach unserem individuellen Dafürhalten, für den Character des echt liedmässigen Gedichtes insofern zu gross angelegt ist, als der Componist jede neue Strophe mit einer veränderten Begleitung zu versehen für gut fand, eine Behandlung, wodurch zwar eine sehr wirksame musikalische Steigerung hervorgerufen wurde, gleichzeitig aber die einfache, fast volksthümliche Haltung des Gedichtes verwischt erscheint. Höchst charactervolle Compositionen, die nur mitunter hinsichtlich complicirter Begleitung die Gränzen des Liedes überschreiten, enthält das 86ste Werk, in welchem der Componist einen Cyclus Burns'scher Gedichte in Musik gesetzt hat. No. 1: „Trennung" und No. 3: „Maien Grün", das erstere ein durchcomponirtes, ebenso schön gedachtes, als originell ausgeführtes Lied, das letztere ein Strophenlied von launig-naiver Fassung, halten wir für die gelungensten dieser Sammlung, obwohl auch die andern darin enthaltenen beiden Gesänge den eigenthümlichen Ton der Gedichte glücklich getroffen haben und von durchaus characteristischer Wirkung sind. „Des Knaben Berglied" (in zwei Ausgaben, mit und ohne Hornbegleitung vorliegend) ist ein breites, in

Concerten mehrfach mit Beifall gesungenes, schwungvoll componirtes und wirkungsreiches Gesangstück, das bei gutem Vortrage einen entsprechenden Eindruck zu erzeugen nicht verfehlen wird und, wie die übrigen von uns besprochenen Werke Truhn's, den Gesangsfreunden angelegentlichst empfohlen zu werden verdient. *Jul. Weiss.*

A. Fesca, 3 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 59. Braunschweig, bei Meyer.

Ein Werk des vielschreibenden, sich immer mehr verflachenden Componisten, das die Spuren der Eile und Flüchtigkeit in jeder Phrase, in jedem Takte, ja in jeder Note offenbart. Gleich das erste Lied: „Widmung" (von Oettinger) ist so gewöhnlich und nichtssagend in Melodie und Begleitung, dass man nicht begreift, wie ein talentvoller Musiker, wie Hr. Fesca, so etwas schreiben, noch weniger aber, wie er es drucken lassen kann. Auch No. 2: „Meine Laute" (von Oettinger), obwohl es ungleich mehr melodischen Reiz und eine gesangreichere Führung der Singstimme entfaltet und insofern eine dankbare Aufgabe für den Sänger bildet, entbehrt im Uebrigen jedweden musikalischen Werthes und erhebt sich nicht über das Niveau des Alltäglichen. Einiges Streben nach charakteristischer Auffassung bekundet No. 3: „Gruss" (von Geibel), ein Lied, das sich dem Texte ziemlich getreu anschliesst und in unsern Augen für das werthvollste des Heftes gilt. Wir rathen Hrn. Fesca wohlmeinend, in der Auswahl seiner Publicationen künftighin etwas vorsichtiger zu Werke zu gehen und seinen Ruhm als Componist weniger in der Quantität, als vielmehr in der Qualität der von ihm zu edirenden Compositionen zu suchen. *J. W.*

Berlin.

Königliche Oper.

Am 27. Juni gab die Königl. Oper ihre letzte Vorstellung vor der in den Monat Juli fallenden Ferienzeit: Ferdinand Cortez. Die Besetzung war nicht neu, beschränkte sich vielmehr auf das früher von uns besprochene Repertoir und leisteten die Kapelle und die Sänger ihr Möglichstes. Als erwähnenswerth heben wir hervor, dass Frl. Marx nach einem mehrmonatlichen Urlaub wieder zum ersten Male sang. Ihre Stimme hat durch die Pflege wenig gewonnen und bedauern wir aufrichtig, dass die sonst für dramatische Darstellung wohl befähigte Künstlerin auf dem Gebiete des dramatischen Gesanges wahrscheinlich keine Lorbeeren mehr erndten wird. Hoffen wir im Ganzen für die bevorstehende Saison auch von unserer Oper das Beste. Eines Ueberblicks über die Leistungen der verflossenen enthalten wir uns, als nicht zu unserer Aufgabe gehörig. Die administrative Thätigkeit der Direction möge die Tages- und Localpresse beurtheilen, da der Standpunkt der rein musikalischen Kritik sich nur an ein gegebenes Object zu halten hat. *d. R.*

Correspondenz.

Breslau, den 23. Juni.

Heut feiert die Singacademie das Fest ihres zweiundzwanzigjährigen Bestehens durch die Aufführung des „Josua" von Händel. Da dieser Anstalt in diesen Blättern bisher im Ganzen noch wenig gedacht worden ist, möge es uns bei dieser Gelegenheit gestattet sein, ihrer einmal ausführlicher zu erwähnen. Sie wurde am 17. Mai 1825 vom Universitäts-Musikdirector Hrn. Mosewius eröffnet, zum Zweck der Erhaltung und Belebung echten Kunstsinnes durch practische Uebungen der kirchlichen oder heiligen und der damit zunächst verwandten ernsten Vocalmusik. Bei ihrer Stiftung zählte sie nur 26 Mitglieder; gleichwohl konnte sie schon am 29. Dec. des Stiftungsjahres vor geladenen Zuhörern das Oratorium „Samson" mit Fortepiano-Begleitung aufführen; am 8. Mai 1826 trat sie mit demselben Oratorium, dem noch einige Choräle vorangingen, zum Besten der Griechen öffentlich hervor. Vom 8. April 1827, an welchem Tage die erste grosse wohlvorbereitete Aufführung des „Messias" von Händel stattfand, datirt sich ihr öffentliches Auftreten mit Orchester-Begleitung. Da die Academie durch ihre Aufführungen nie einen pecuniären Gewinn beabsichtigt, sondern allein die Ausführung von Meisterwerken in möglichster Vollkommenheit ihr einziger Zweck ist, so verwendet sie die ganzen Einnahmen auf die Anschaffung der dazu gewählten Tonwerke und die zu einer gelungenen Darstellung erforderlichen zahlreichen Vorbereitungen, die Ueberschüsse aber grösstentheils für mildthätige Zwecke. Durch Verbindung des ebenfalls unter der Leitung des Königl. Univ.-Musikdir. Hrn. Mosewius stehenden grossen Gesangs-Instituts, nämlich des Königl. akad. Instituts für Kirchenmusik*) mit der Akademie wurden die grösseren Aufführungen von Oratorien in der *Aula Leopoldina* noch vor der weiteren Ausbreitung der Mitgliederzahl der Singacademie möglich. Die Akademie besetzt die Solopartieen nur mit Mitgliedern ihres Kreises**) und bildet sich ihre Sänger selbst; sie beschränkt sich auf die Darstellung anerkannter Meisterwerke der früheren Perioden und zieht nur solche Werke in den Kreis ihrer Uebungen, welche irgendwie in der Entwickelungsgeschichte der Tonkunst epochemachend sind. Da die älteren kirchlichen Werke nicht leicht ein zahlreiches Publicum anzulocken vermögen, dass die Einnahmen die Kosten decken könnten, so hat die Gesellschaft eine besondere Aufführungskasse errichtet, in welche jedes Mitglied alljährlich einen kleinen Beitrag zahlt, um damit die Kosten kleinerer Aufführungen mit Orchester-Begleitung zu bestreiten, wozu die Zuhörer von den Mitgliedern, welche für jenen Beitrag jedes zwei Billets zu jeder Aufführung erhalten, als Gäste eingeladen werden. Solche Aufführungen finden alljährlich statt: am Stiftungsfeste, zu Weihnachten, am Charfreitage und event. bei Trauerfällen. Eine grössere öffentliche Aufführung wird in der *Aula Leopoldina* zu Anfang des Winter-Semesters, eine zweite zur Osterzeit gegeben. In dieser Weise hat die Academie bereits die Oratorien „*Allegro* und *Penseroso*", den „Messias", „Israel in Aegypten", „Judas Maccabäus", „Samson", „Josua" und mehrere Psalmen nebst den beiden *Te Deum*'s von G. Fr. Händel, die „grosse Passionsmusik" nach dem Evang. Matth., „das Magnificat", Messen, Motetten und Cantaten von J. Seb. Bach, von neueren Werken den *Davidde penitente*, das Requiem von Mozart, „die Jahreszeiten" von Haydn, „Jephta" von Klein, „die Siebenschläfer" von Löwe, den „Paulus", „die Walpurgisnacht" und andere kleinere Compositionen von F. Mendelssohn-Bartholdy, den „Moses" von A. B. Marx (die letztere Composition bekanntlich

*) Dasselbe besteht seit dem 18. Nov. 1817.

**) In den dem Texte des Löwe'schen Oratoriums „die sieben Schläfer" von Hrn. Musikdir. Mosewius vorangeschickten Einleitungsworten sagt der Verf. unter Anderem: „Vor allem gebührt die vollste Anerkennung den etc Damen und Herren, welche so bereitwillig die Solo-Partieen übernommen und die altväterische Scheu überwunden, zum Gedeihen der Kunst, wenn auch nur als Dilettanten, das ihrige durch öffentliches Auftreten nach besten Kräften mit beizutragen. — Vielleicht findet sich Gelegenheit, durch öftere Versuche die nur geübteren Künstlern unbekannte Scheu zu besiegen und in vollkommener Freiheit darzulegen, wie anhaltende geistvolle Beschäftigung mit der Kunst nicht mit dem Ausdruck „Dilettantismus" zu bezeichnen sei."

zuerst in Deutschland), „die Wüste" von Fél. David zur Aufführung gebracht. Als Pflanzschule für den Kreis der Akademie hat Hr. Univ.-Musikdir. Mosewius im Jahre 1826 eine Elementar-Gesangschule errichtet, worin neben dem Gesangsunterrichte die Schüler in der allgemeinen Musiklehre unterwiesen und so weit geführt werden, dass sie mit Händels Compositionsweise völlig vertraut, seinen grösseren Werken wohlvorbereitet gegenüber treten können und ihrer Ausbildung für das Verständniss deutscher und älterer italienischer Compositionen weiter keine Schwierigkeiten erwachsen. Um dem Institute auch über die Lebenszeit seines Stifters und zeitigen Directors hinaus Dauer zu geben, hat sich die Gesellschaft selbstständig gestaltet, die Bibliothek des Directors erstanden, neue Statuten entworfen und Corporationsrechte erworben. Gegenwärtig zählt die Akademie hundert und einundachtzig ordentliche Mitglieder; ausser diesen nehmen noch mehrere Exspectanten und Zöglinge des kath. Schullehrer-Seminars an ihren Uebungen Theil. Das der Akademie dienstbare Orchester zählt fast nur Mitglieder des Breslauer Künstlervereins.

Am 9ten d. M. fand hier die erste öffentliche Prüfung von Schülern eines Orgel-Institutes statt, des Seidel'schen nämlich. Unseres Wissens möchte dies wohl der erste Fall nicht blos für Breslau, sondern auch für die ganze Provinz sein, dass ein selbstständiges Orgel-Institut sich so emporzuarbeiten gewusst hat, dass es eine ordentliche öffentliche Prüfung seiner Schüler veranstalten konnte. Zum Vortrage kamen hier einfache und ausgeführte Choräle nach Schütze und Rinck, ferner Choräle nach eigener Bearbeitung der Schüler, Inventionen und Fugen von Bach und Compositionen von Seidel, Fischer und Ernst Köhler's letztes Werk: Fantasie nach Motiven aus Haydn's Schöpfung.

W. Altmann.

Paris, den 22. Juni *)

Alles, worauf der Berliner stolz ist, findet er hier wieder, nur schöner und besser. Das Andenken an Berlin wird so gänzlich ausgelöscht, die Grossartigkeit der neuen Eindrücke überstürmt den Neuankommenden so gewaltig, dass er zerknirscht in sich zusammensinkt und nur erst nach und nach wieder zur Besinnung kommt.

Wer auf die Dauer in Paris Gefallen finden will, muss, wenn anders er nicht über sehr grosse Summen verfügen kann, nothwendig gebildet sein, sich für Kunst und Wissenschaft interessiren und hauptsächlich kein Philister sein. Es giebt viele Leute, die Paris hassen und deren erstes Missvergnügen ist, dass die Pariser Soiréen geben, in denen blos Eis und Zuckerwasser umhergereicht wird. Viele kommen her, um Paris zu sehen, gehen einmal über die Boulevards, finden Alles sehr weit und begnügen sich damit, den Tag im Café beim Domino oder Piquet zuzubringen. Solch Leben ist allerdings nicht amüsant. Ich schmeichle mir aber, für Mancherlei Interesse zu haben, und ich glaube, man mag herkommen im Interesse der Kunst oder der Wissenschaft, oder allein um sich zu vergnügen, und jeder Gebildete wird seine Rechnung finden.

Als Musikant nun schwärme ich für Paris. Paris wird von den classischen Musikern, namentlich von den Berlinern, als ein musikalisches Voigtland verschrieen, als der Sammelplatz aller musikalischen Schwindler, Gaukler, Betrüger etc. Aber mit welchem Rechte? Erstens sind die Pariser Franzosen und liegt es ihnen am nächsten, französische Musik zu machen. Die Franzosen sind eine ganz eigenthümliche Nation, eben so wie die Deutschen. Jede Eigenthümlichkeit einer Nation spiegelt sich aber auch in ihrer Kunst ab. So sind die Franzosen ein von Natur munteres, lebendiges, in der Gegenwart lebendes Volk, das sich nicht viel darum bekümmert, was hinter ihm und was vor ihm liegt. Die Deutschen sind ernst, denkend (giebt allerdings auch Ausnahmen), sinnend — sie nennen sich selbst eine tiefe Nation, im Gegensatz zu den Franzosen, die sie als eine oberflächliche bezeichnen. Die Franzosen haben aber bei ihrer Oberflächlichkeit ein Etwas, was den Deutschen zu ihrem grossen Gram abgeht, das *savoir faire*. Während die Deutschen — wir lassen Beethoven und Consorten bei Seite — immer grossartig componiren, immer auf das nie Dagewesene losarbeiten, müssen sie sehen, dass die Franzosen ihnen den Rang ablaufen mit Musik, über die ein gewissenhafter Componist die Hände über den Kopf zusammenschlägt. Die Deutschen müssen erleben, dass Niemand ihre Musik will, während die Franzosen mit Machwerken, namentlich in der Opernmusik, einen leichten und sichern Erfolg haben, wie er den Deutschen trotz aller Mühe und Arbeit nicht werden will.

Ich bin weit entfernt, die französische Musik als ein *Non plus ultra* anzusehen. Aber ein deutscher Musiker kann gewiss viel in Paris lernen, wenn er es nicht verschmäht, sich unter die französischen Windbeutel zu begeben. Es muss doch etwas dahinter stecken, wenn Sachen, die anscheinend ganz nichtsbedeutend sind, so nichtsbedeutend oft, dass ein Deutscher erröthen würde, wenn er nichts Besseres sich zutraute, doch einen ganz artigen Effect machen, einen bessern, als gut gearbeitete Musik mit erhabenen Gedanken. Das ist aber das *savoir faire* der Franzosen, ihre Eigenthümlichkeit, die Sachen wiederzugeben, sie auf eine piquante, hervorstechende Weise darzustellen — ganz so wie ein Franzose über unbedeutende Sachen auf eine graziöse, elegante Weise sprechen und sie dadurch anziehend machen kann. Ausser der französischen Musik wird dann aber auch jede andere Musik so vertreten, dass man den Parisern gewiss nicht Einseitigkeit vorwerfen kann. Ein Deutscher, der die Programme der Conservatoriums-Concerte durchsieht, wird sich gewiss erhoben fühlen, wenn er sonst nur Werke von vaterländischen Meistern wiederfindet. Symphonie und Quartett kann gar nicht würdiger vertreten werden, wie in Paris. Selbst das Oratorium fängt hier an, Fuss zu fassen, wie denn in dieser Saison der „Paulus" von Mendelssohn zweimal zur Aufführung gekommen ist. Welch ein Interesse dieser Zusammenfluss von allen grossen Instrumental- und Vocal-Virtuosen, wie er alljährlich in Paris stattfindet, gewährt, ist wohl kaum zu erwähnen. Da herum bewegt sich der Strom von den *petits artistes*, die nach Paris kommen, um den pariser Chic zu lernen, um sich hören zu lassen, mit der Geige in der Hand, mit Romanzen, Symphonieen und Opern in der Tasche. Als solch ein *petit artiste* habe ich denn auch rüstig in Soiréen, Matinéen etc. gespielt, habe manche Aufmunterung gehabt, so dass ich ganz guter Hoffnung der nächsten Saison entgegensehe.

H. W.

*) Aus einem Privatschreiben.

Feuilleton.

Berlin. Die geistvolle, jüngst verstorbene Professor Fanny Hensel starb, wie wir bereits mitgetheilt haben, mitten in ihrer musikalischen Thätigkeit. Sie war eben im Kreise der sich um sie stets zahlreich versammelnden Dilettanten und Künstler mit dem Einüben verschiedener Tonwerke beschäftigt, als sie der Tod ereilte. Unter den für die durch ihren Tod unterbrochene Matinée bestimmten Compositionen befand sich eine grössere Arbeit, die letzte ihrer Hand, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Der Genuss dieses Werkes aus der Feder einer geistreichen Frau ist somit vielen gebildeten Kunstfreunden nicht zu Theil geworden. Jüngst hörten wir das Trio in einem Privatkreise mit vielem Interesse. Wenn im Ganzen auch die Schreibweise Mendelssohns

aus dieser Arbeit hervorleuchtet, geistreiche Combinationen sie mehr auszeichnen, als Fülle und Wärme der Phantasie, so wird Jeder, der sich damit genauer bekannt macht, das Talent und die ausgeprägte Eigenthümlichkeit der trefflichen Frau bald herausfinden. Während Mendelssohn in seinen Compositionen dieser Gattung meistens kurze Themen zu langen Fäden geschickt verbindet, finden wir in diesem Trio breite, schwungvolle Fundamente, die sich in stürmenden Wogen zu einem herrlichen Gebäude hinaufbauen. Der erste Satz ist in dieser Beziehung ein Meisterstück, das Trio höchst eigenthümlich. Möge die musikalische Literatur durch baldige Veröffentlichung der Composition um ein schätzbares Werk bereichert werden.

— Es fand am 27sten für die verst. Professor Hensel bei Hrn. D. eine musikalische Erinnerungsfeier statt, in welcher von unsern geschätztesten Dilettanten nach einigen vom Oberst v. Webern gesprochenen Worten der Chor aus Paulus: „Siehe, wir preisen selig", das Duett mit Chor aus dem Lobgesang von Mendelssohn und das ganze Requiem von Mozart ausgeführt wurden.

Breslau. Unser Bassist Pravit steht mit der Petersburger Bühne in Unterhandlungen.

Wien. Lindpaintner und Kücken, beide mit neuen Opern versehen, sind hier anwesend, um deren Aufführung zu betreiben. Spontini, augenblicklich in Franzensbad (wohin auch Meyerbeer abgegangen), wird hier erwartet. Es werden schon Vorbereitungen zur Aufführung des neuen Oratorii von Mendelssohn-Bartholdy: „Elias" gemacht.

— Die Wiener Musik-Zeitung geht von deren Begründer, Hrn. Dr. Schmidt, auf Hrn. Laib über.

— Die kleine Wilhelmine Neruda ist an den Windblattern erkrankt, indessen ist die Gefahr vorüber, und die Virtuosinnen hoffen in Gemeinschaft eines kleinen Bruders sich zum Winter auf eine neue Kunstreise begeben zu können. (Würden auch in Berlin wieder sehr willkommen sein.)

— Ein Hr. August Mahler in Moskau vervollständigt die Löffler-Historie damit, dass er in der Allgemeinen Theaterzeitung anzeigt, dass die vor Kurzem erschienene *l'Hirondelle, pièce caractéristique* nicht *composée par Ch. Rongstedt*, wie auf dem Titel steht, sondern *volée* heissen müsse, da er der Componist dieses Werkes sei und dies Musikstück in einem Concert öffentlich gespielt habe, in welchem Hr. Rongstedt mitgewirkt. (In einer unserer letzten Nummern findet sich übrigens dies Werk als erschienene Neuigkeit angezeigt.)

Leipzig. Hr. Jul. Rietz aus Düsseldorf ist Musik-Director beim hiesigen Stadttheater geworden.

— Mad. Stöckel-Heinefetter tritt zum erstenmal als Lucrezia hier auf.

— Die Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde wird im August stattfinden.

Prag. Jul. Benedikt's Oper: „die Kreuzfahrer oder der Alte auf dem Berge" wurde mit grossem Beifall gegeben. Auch in Stuttgart wird dieselbe zur Aufführung kommen.

— Frl. Wagner nahm am 14ten v. M. von uns Abschied. Im Allgemeinen gefiel die Künstlerin sehr; ein längerer Aufenthalt würde ein sichreres Urtheil abgegeben haben, ob sie mehr zur heroischen oder für die komische Oper sich eignete; der Beifall war stets ein lebhafter und anerkennender.

München. Franz Lachner tritt laut dem Manheimer Journal von der Leitung der Münchener Hofcapelle zurück.

Paris. Wir entnehmen einem französischen Journal folgende interessante Mittheilung, welche beweist, dass Scribe's Idee, „das Concert am Hofe", aus dem Leben gegriffen ist. Zu Ende des letzten Monats war Jenny Lind zu einem Concert im Pallaste zu Buckingham, vor Ih. Maj. der Königin von England und anderen hohen Personen zu singen eingeladen. Die schwedische Sängerin befand sich in Begleitung der Mad. Grisi und Alboni; Lablache hatte es übernommen, sie diesen Damen vorzustellen. Man bemerkte zu spät, dass das Programm nicht geeignet war, der schwedischen Nachtigall Gelegenheit zu geben, ihr Talent geltend zu machen, und dass in einem von Jenny Lind gesungenen Solo, der Begleiter am Pianoforte, Hr. Costa, die Sängerin nicht gut accompagnirte, was wohl in der gegenseitigen Unbekanntschaft seinen Grund hatte. Ih. Maj. war nicht die Letzte, welche dieses wahrnahm. Alsbald verliess die Königin ihren Sessel, wendete sich zu Jenny Lind und bot ihr die Begleitung des Musikstückes selbst zu übernehmen an, von welcher hohen Gnade Frl. Jenny Lind Gebrauch machte. Sie sang mehrere schwedische Lieder, welche den Hof in Entzücken versetzten. Nachdem man sich auf seinen Platz zurückbegeben, ersuchte die Herzogin von Cambridge und der Grossfürst Constantin Ih. Maj., die Sängerin zum weitern Singen aufzufordern. Jenny Lind endigte unter rauschendem Beifall. Hr. Scribe wird Gelegenheit finden, einen neuen Text zu schaffen, vielleicht unter dem Titel: Ein wirkliches Concert am Hofe.

— Mad. Stoltz, die zur Herstellung ihrer Gesundheit nach Italien geht, hat von ihren Aerzten die Weisung erhalten, durchaus nicht zu singen.

— Der Heiraths-Contract von Hrn. Adrien Boieldieu, Sohn des berühmten Componisten dieses Namens, mit Frl. Textor ist von Sr. Maj. dem König und Ih. Maj. der Königin, so wie Ih. K. H. der Mad. Adelaide unterzeichnet worden.

— Der berühmte Violinist Boucher ist diesen Augenblick hier anwesend.

Strassburg. Der Tenorist Hr. Hüner, von Geburt ein Deutscher, aber schon seit 13 Jahren auf französischen Bühnen singend, war diesen Winter hier engagirt. In seinem letzten Auftreten in den Hugenotten sang er die Rolle des Raoul in deutscher Sprache mit vielem Beifall; er musste diese Partie zu dem Ende neu einstudiren. Die Oper hat sich jetzt aufgelöst, indessen hat Hr. Director Löwe die Zusage für nächste Saison wieder erhalten; man war mit der Oper sehr zufrieden.

London. Das Furore, welches Jenny Lind hier macht, ist noch immer im Steigen. In voriger Woche trat dieselbe in der Regimentstochter, Nachtwandlerin und Robert der Teufel auf. Der Andrang war so gross, dass Hr. Lumbye, um eine Emeute zu vermeiden, sich genöthigt sah, dem überfüllten Parterre und der Gallerie anzubieten, das Eintrittsgeld zurückzunehmen; indessen Niemand wollte seinen Platz aufgeben. Letzten Donnerstag trat sie in Norma mit Fraschini und Lablache auf. — Die italienische Oper des Convent-Garden-Theaters lässt sich indessen hierdurch nicht entmuthigen; man gab Lucrezia, den Barbier von Sevilla, Don Juan und endlich auch Norma; Hauptrolle von Frl. Grisi, welche diese mit ihrem ausserordentlichen Talent unter grösstem Beifall sang.

— Zum Besten der Nothleidenden in Schottland wurde die Schöpfung von Haydn aufgeführt; der Ertrag war 7000 Rthlr.

— Zehn hintereinander folgende Vorstellungen der Frl. Jenny Lind haben dem Theater-Director Lumbye 24,000 Pfund Sterling (gegen 170,000 Rthlr.) eingebracht.

— Frl. Alboni machte Furore als Orsini in Lucrezia Borgia.

Petersburg. Charles Mayer ist von seiner Kunstreise durch Deutschland wieder hier eingetroffen.

Pera. Liszt liess hier im Saale der Frau v. Franchini eine *Matinée musicale* ankündigen, wobei der Preis zu 100 Piaster (??) angesetzt war.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 28. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 14. Juli 1847

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum $1\frac{1}{2}$ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Welchen Einfluss hat das Pedal auf die Klaviercomposition ausgeübt?

(Schluss.)

Die Gehaltlosigkeit der Klavier-Composition, dies steht fest, schuldet dem mit der harmonischen Figuration hereinbrechenden übertriebenen Pedalgebrauche. Entweder dient das Pedal dazu, die Grundbässe oder auch die ganze harmonische Lage klangvoll festzuhalten. Jedenfalls also setzt es eine träge Bewegung beider voraus und befördert diejenige Melodik, die sich durch jene Figuration zieht. Noch ein Mal und wiederum bietet ein Muster, wie alle Kunstmittel einheitsvoll durchdrungen werden, die *Cis-moll*-Sonate und eben, weil sie allen Ansprüchen genügt, meinen auch die Pianisten, wenn gleich sie dies in ihrem Sinne anderen Werken Beethoven's nicht einräumen, stehe sie techn. Seits noch auf der Höhe der Gegenwart. Im Ganzen ist darin der Pedaleffect, weil seltener, desto grösser, eine kluge Beschränkung des letzten Tonmittels! Es gehört eine feine Bildung dazu, bei dem Vortrage diese Schranken nicht willkührlich zu überschreiten. Die herrliche Melodik möge nicht durch ein zu dickes Auftragen der harmonischen Elemente beeinträchtigt werden. Sobald diese Begleitung sind, mögen sie auch, was sie sind, Diener der Gesangsstimme bleiben. Wie, wenn sie sich dann noch durch aufgehobenes Pedal aufbläheten? Hiesse das nicht, unter den Wellen üppigen Tongebrauses anmuthiges Gefilde untergraben?

So ist denn auch der Spieler genöthigt, sich den Begriff und die bedeutungsvolle Einwirkung des Pedales klar vor Augen zu stellen. Er muss wissen, worin es nützlich, worin es schädlich werden könne. Wiederum muss also, wie der schaffende, so auch der ausübende Künstler ein Kritiker sein (auf jeden Fall für sich, wenn auch nicht für Zeitschriften, wiewohl das nur eine ausgedehnte Selbstkritik ist) und derjenige, der ihn davon zurückhält, sorgt für seine Verdummung — ein Wunsch, ein Getreibe eigener Hülfslosigkeit und Schwäche. Der erfahrene Czerny sagt in diesem Sinne im vierten Theile seiner Pianoforteschule: „Manche Pianisten haben sich durch unzeitigen Gebrauch des Forte-Pedals den Gehörsinn so verdorben, dass sie gar kein Gefühl mehr für reine Harmonie haben und daher sich auch beim Componiren Manches erlauben, was durchaus nicht gerechtfertigt werden kann. Denn das menschliche Ohr kann sich zuletzt an das Hässlichste ebenso gewöhnen, wie an das Schönste, und die Geschichte der Musik aller Zeiten hat das längst hinreichend bewiesen."

Dies eben genannte Werk indessen, welches über den Vortrag sämmtlicher neuesten Klavierwerke sehr schätzenswerthe Beiträge bringt, schliesst eine Kritik über das Wesen dieser Klavier-Compositionsgattung aus. Inzwischen enthält es über den Effect und Gebrauch des Pedales und über die moderne Technik so viel treffliche Bemerkungen, dass es den Pianisten angelegentlichst zu empfehlen ist. Grade diejenigen Componisten, welche dort angeführt werden, mit ihren Werken sind es, welche sich besonders auf den Effect des Pedales stützen. In dem Tone, wie Czerny darüber spricht, scheint er die ihm selber entstandenen Bedenken und Zweifel, als ob doch zu viel Gewicht auf diese Aeusserlichkeit von ihnen im Vortrage sowohl als in der Composition gelegt wurde, zu beschwichtigen. Er sagt nämlich: „Sehr unrecht wäre es, ihre neue Spielweise für blosse Effecthascherei zu halten. Eine reelle Vermehrung der Kunstmittel," fährt er dann fort, „ist immer ein wahrer Gewinn." Immerhin! Als solchen haben wir ihn auch angesehen, warnen indessen zeitgemäss vor einer Forcirung dieses Kunstmittels auf Kosten des guten Geschmacks. Diesen hebt Czerny bei Beethoven, wie er auch nicht anders kann, gegen die neueste Richtung begeistert hervor. Er muss selber zugeben, dass man durch den Gebrauch des Pedales verwöhnt, sich nicht mehr die Mühe giebt, die Noten des Grundbasses und der Mittelstimmen nach ihrem Werthe festzuhalten, weil das Pedal diese Mühe auf sich

nimmt. „Daher wird es Vielen sehr schwer fallen", meint er, „das Legato des strengen Styls (womit er die Polyphonie bezeichnet) in allen Stimmen nur durch die Finger hervorzubringen und wird der Gang der Harmonieen (der Stimmen nämlich) durch Sprünge, kleine Pausen, Lücken u. s. w. unterbrochen werden." Denn Czerny hätte mit einem Worte sagen können, dass, obgleich das Pedal eigentlich den Gesang unterstützen sollte, es gerade dazu gedient hat, diese wahrhafte Bestimmung aller Musik, Seele durch Gesang zu athmen, aufzugeben (worauf ich später noch zurückkommen werde).

Es sei nun vergönnt, einige (ziemlich bekannte) Stellen neuester Pianowerke zu beleuchten, um durch das Beispiel deutlicher zu werden. Der Raumersparniss halber dürfen freilich nur sehr wenige und schlagende Beispiele zur Stelle kommen. Sie werden indessen, so viel zum besseren Verständniss dieses Aufsatzes erforderlich ist, vollkommen genügen. Folgende Stelle ist aus Op. 52 Thalberg's:



Czerny hat sie, ich möchte sagen naiv, in das Musikalische übersetzt, indem er die Melodie daraus auszieht, sie, wie den Kern des Kometen, der einen langen Haarzopf hinter sich hat, in das Auge fassend. In dieser Gestalt sieht sie also aus:



Ich frage nun den noch so eingefleischten Verehrer solcher Compositionsweise auf sein Gewissen, ob diese herabrollenden Passagen nicht erinnern an das Kollern eines Calekutschen Hahnes und ich appellire an den guten Geschmack des musikalischen Publicums, das von solcher Unnatur zurückkommen mag — von der Eitelkeit einer unschönen Nachäfferei, welche lüstern ist, nachzuahmen, was ein Anderer vormacht, gleich den Knaben, die, nachdem sie einen Seiltänzer gesehen, eine Wagenstange für das Seil haltend, sich so lange damit ergötzen, bis ein Pferderenner oder ein Luftschiffer ihre Laune auf andere Gegenstände bringt. Wie abgeschmackt, wie lächerlich, wenn nun gar behauptet wird, es sei dies etwas bis dahin Unerhörtes: zwei Melodieen übereinander zu setzen und zu spielen! Das hat man schon seit sehr lange verstanden, ja man hat sogar darüber geistigere Kräfte walten lassen. So materiell andauernd in möglichst vollständiger harmonischer Fülle, in Octavenverdoppelung, in Kollern (vielleicht hängt dies Wort mit Colloratur zusammen, worin besonders die italischen Sänger zu Händel's Zeit stark waren, so dass selbst dieser Meister ihnen in seinen Werken manchmal nachgegeben hat) ich sage: so materiell freilich nicht! Das Verdienst solcher Composition besteht lediglich darin, und es soll ihr durchaus behalten bleiben, dass sie die Technik so fern erweitert, als sie einem grösseren Geiste, der ein Geist ist und Geist hat und welcher noch kommen soll, vorarbeltet. Freilich wird sich die Technik bis dahin damit behelfen müssen, bis dahin, wo ein solcher Geist erscheinen und die erweiterte Kunstform vergeistigen wird. Man denke aber eine Melodie, wie diese vorstehenden zweiunddreissigstel Figuren!!

Ein anderes Beispiel bilde folgende Stelle aus Döhler's Op. 28:



in welcher die Melodie, wie Czerny meint, „von den beiden Daumen ausgezeichnet markirt vorgetragen werden soll." Die Melodie nämlich wird bekanntlich dadurch besonders angedeutet, dass einige Noten zugleich aufwärts und abwärts gestrichen und mit den Fähnlein versehen sind. Czerny hat sie wiederum in das Musikalische gesetzt und in dieser Uebersetzung stellt sie sich also heraus:



Nur auf dem Effect harmonischer Figuration gegründet, scheint diese Composition auf den ersten Blick noch geistloser. Leider gebricht es überhaupt an solchen nicht, und sie zu finden, macht geringe Mühe, aber es fehlt an Raum, und diesen möglichst zu nutzen und zu beschränken, verweise ich auf das mehrfach erwähnte Werk von Czerny, in welchem von den Vertretern dieser Richtung viele Stellen abgedruckt und technisch erläutert zu finden sind.

Es scheint mir nun endlich für die Entwickelung junger Kräfte und für die Heranbildung einer folgenden Generation von der grössesten Wichtigkeit, die wahre Bedeutung, den Werth und Unwerth solcher Richtung augenscheinlich und ohne Schminke hinzustellen. Da die meisten jungen Musiker Pianisten sein müssen, so werden ihnen frühzeitig alle derartigen Eitelkeitswerke und Fingerkünsteleien zugeführt, und sie müssen gleich wie die jungen Mädchen, denen man ja recht früh alle Künste der Kokelterie erlaubt, sich für den Salon je eher und lieber zeitigen. Wie wir hier die Natur körperlicher Schönheit nicht herausfinden aus den Reifröcken und heuchlerischen Watten — so suchen wir vergebens Gefühl, Sinnigkeit, Gemüth der Tonwelt.

Der angehende Componist soll nun gar Gesang üben und lernen! Dies ist eine natürliche, vernünftige Forderung an ihn. Leider ist die Instrumentalmusik auf dem besten Wege, den Gesang zu verleugnen und ihr gesanglosestes Werkzeug, das Piano, entbehrt dessen zwiefach durch Natur und Kunst (Verkünstelung), so dass der ehrliche Czerny den Gesangskern, musikalisch zu reden: das Thema dem Kunstjünger zu Liebe, damit er es schaue, auszieht, wie man eine Schönheit, eine Venus oder einen Apollo ganz zu würdigen in ihrer Natürlichkeit fern von allem Modetand und Schneiderkram sehen will und muss. Sind das des Malers Mittel, mit denen und nach denen er schöne Gestalten schafft, so diene dem Tonkünstler der Gesang als Schönheitslinie! Immer stehe dieser ihm über Alles und er benutze alle Mittel nur zu dem Zwecke, Seele durch Gesang zu athmen.

Es war nun von je die wahrhafteste Bestimmung und wird fortan die vernünftigste des Pedales bleiben, den Gesang zu unterstützen und hervorzuheben. Je weniger aber die neueste Richtung der Klavier-Composition diesen Zielpunkt der Tonkunst — „Gesang" — im Auge behalten hat, desto mehr blieb ihr nur die harmonische Tonmasse zu dessen Verwendung übrig, worin beide Parteien, Spieler wie Tonsetzer, zur Uebersättigung redlich das Ihrige gethan haben. *Flodoard Geyer.*

Recensionen.

Charles Mayer, Salutation à Dresde. 3me Valse variée pour le Piano. Oeuv. 101. Magdebourg, chez Heinrichshofer.

Mayer fährt fort, die nichtssagendsten Notenfolgen als Themen drucken zu lassen, sie bis mehr als zum Ueberdruss zu wiederholen und mit der abgeschmacktesten Figuration zu umgeben. Dieses alles beweist er wieder durch seinen neuesten Walzer (denn Mayer scheint gar nichts anders als „Valse, Valse-Etude, Valse variée" schreiben zu wollen, so wie man wieder unter seinen frühern Werken alle nur möglichen Walzer mit Variationen findet), so dass dann ausser der schönen Ausstattung Nichts zu loben bleibt. Das „variée" auf dem Titel ist überflüssig, da der Walzer ein durchaus gewöhnlicher ist. — Hr. Mayer, welcher in Petersburg nichts veröffentlichte (aus welchen Gründen?), kam nach Deutschland und fand hier unternehmende muthvolle Leute, welche seine zahllosen Walzer drucken!

16.

Ferdinand Waldmüller, Deuxième Tarantelle pour Piano. Oeuv. 13. Vienne, chez Pietro Mechetti.

— —, Fantaisie sur une air arabe de Felicien David pour Piano. Oeuv. 14. Idem.

Hr. Waldmüller ist so etwa ein Friedrich II., und Allen, denen die Sachen des bekannten Hrn. Friedrich munden, können wir auch die des Hrn. Waldmüller als eine erquickliche Speise empfehlen. — Die Hrn. Componisten müssen immer noch glauben, mit ihren Tarantellen einem längst gefühlten Bedürfniss abzuhelfen, obgleich manche Musikhandlungen schon ganze Musterkarten davon aufzuweisen haben und mancher Componist sein halbes Dutzend Tarantellen geschrieben hat. Hr. Waldmüller ist erst bei der zweiten. Bewahre uns nur der Himmel, dass er nicht so viele Tarantellen schreibt, als Carl Mayer Walzer, so ein Segen wäre zu unverdient für uns arme Pianisten! — Hr. Waldmüller schreibt in seiner Tarantelle u. A.:



um ihn in dieser Hinsicht kennen zu lernen. 16.

Th. Döhler, La Suppliante. Ballade pour le Piano. Oeuv. 64. Berlin, chez Ed. Bote & G. Bock.

— —, Une Promenade en Gondole. Nocturne pour le Piano. Oeuv. 65. Idem.

Ein paar kleinere Compositionen Döhler's in dem Genre, worin er gerade am stärksten ist. Die erste: „La Suppliante" dürfte leicht ein Rival von seinem allgemein bekannten und beliebten *Des*-Nocturne, Oeuv. 24, werden, da das Hauptthema hier jedenfalls bedeutungsvoller und die zahlreichen Fioriluren nicht minder glänzend und effectvoll als in dem obengenannten Nocturne sind. Hat der Spieler erst die 6 *B*-Vorzeichnung, so wie auf Pag. 4 einige enharmonische Verwechslungen, ingleichen gegen das Ende des Stückes einige ungleiche Eintheilungen (meistens $\frac{10}{32}$ auf eine $\frac{3}{8}$-Triole) überwunden, so kann er gewiss sein, durch das vollkommene Einstudiren dieser Pièce sein Repertoir um ein äusserst dankbares Salonstück bereichert zu haben.

Was das Nocturne: „Une Promenade en Gondole" betrifft, so ist dies eine kleinere, flüchtig hingeworfene Arbeit Döhler's und solchen Spielern sehr zu empfehlen, die zwar Etwas von berühmten Namen spielen wollen, ohne auf der Höhe der Ausbildung sich zu befinden, die der Componist in seiner eigentlichen Schreibart erheischt. Wer Döhler's Fantasie aus der „Belagerung von Corinth" nicht spielen kann, wird doch hier gewiss mit Vergnügen dieses Nocturne executiren, wozu er nur der Fertigkeit bedarf, welche die mittel-schweren Sachen von Hünten verlangen.

23.

Sigismond Goldschmidt, Rèverie au bord de la mer, caprice pour le Piano. Oeuv. 10. Hambourg et Leipzig, chez Schuberth & Comp.

Viel zu viel Druck und Papier für die Armuth der Erfindung. Auf fünfzehn Platten ist ein bedeutungsloses Motiv süss-duftig verarbeitet. Die rechte Hand lässt auf Mondscheinbetrachtungen, die linke auf Meereswogen (d. h. ohne guten Wellenschlag) schliessen. Zuweilen dreht sich der Wind und die Mondscheinbetrachtung (*la melodia marcata*

ma legata) kommt in die linke Hand. Es giebt Hunderte dergleichen Werke. *Dr. L.*

A. H. Sponholtz, Troisième bouquet musical pour Piano. Op. 21. Hambourg et Leipzig, chez Schuberth & Comp.

Der Componist nennt sich: *membre honoraire de la société musicale à Hambourg etc.* Was uns früher von ihm durch die Hände gegangen, wissen wir nicht mehr genau. Dieses 21ste Werk tritt sehr bescheiden auf. Ein kleines *Duo sans Paroles* bildet die erste Nummer. Nach der Theorie des zweistimmigen Satzes ist freilich ein Duo etwas Anderes, oder vielleicht wählt sich Hr. Sponholtz die Italiener zum Vorbilde? Die andern in dieses musikalische Bouquet geflochtenen Blumen sind ein *Adagietto* und Tänze. Das Werk ist ohne die geringste musikalische Bedeutung. *Dr. L.*

H. A. Zschiesche, Einhundert Choräle, vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen. Nebst einem Anhange, enthaltend ein und zwanzig Choräle des fortgesetzten Anhanges des Niederlausitz'schen Gesangbuches. Guben, bei Berger.

Ueber die Zwischenspiele überhaupt habe ich bei ähnlicher Gelegenheit in No. 24 dieser Zeitung einige flüchtige Bemerkungen gemacht. Auch zur Herausgabe des in Rede stehenden Choralbuches gaben sie die nähere Veranlassung. Leichter noch als hier (in drei bis fünf harmonischen Achteln) können sie schwerlich angefertigt werden. Will Jemand nun noch weiter gehen, so muss er eine Maschinenhand erfinden, welche den Choral und die Zwischenspiele von selber spielt, damit dann die Organisten ganz entbehrt werden können. Früher erhielt der Organist nur den *Cantus firmus*, wozu er nach der typischen Bedeutung des Inhaltes der Gesänge harmonisirte. Später bekam er den bezifferten Bass, noch später ein Choralbuch. Jetzt wird ihm Alles, *sit venia*, in's Maul geschmiert, und er braucht in Gottes Namen nur immer dieselben Zwischenspiele Jahr aus Jahr ein abzuleiern. Das ist ein Organist, der mir schon das Kirchengehen verleiden könnte! — dazu eine ähnliche Leierei von Predigt! Da habt ihr die leere Kirche, weil drin ein ewiges Wiederkäuen von Floskel- und Formelwesen! Ein solches Choralbuch, mag es auch im Bedürfnisse der Zeit liegen (denn Schwäche erzeugt Bedürfnisse und solches Buch setzt Schwäche voraus) ist im Grunde weiter nichts, als eine Brücke für die Dummheit und Faulheit, der am Ende nichts leicht genug ist, wenn es noch so simpel gemacht wird. Hiermit will ich indessen nicht die Arbeit des Verfassers angreifen, die fleissig und correct angefertigt ist, sondern ich will mich nur gegen die Tendenz erklären. Freilich wird diese durch die blutarme Besoldung der Organisten vertreten, doch muss die Kirche, mittellos oder nicht, von selber das letzte Interesse, welches das Volk im Grossen und Ganzen an der ihr mindestens unentbehrlichen Musik, d. h. an der liturgischen nehmen kann, untergraben, wenn sie nicht wieder mit einer besseren Besoldung höhere Ansprüche an die Organisten verbinden kann. Wenn ich nun aus Erfahrung weiss und fürchten muss, dass diese gut gemeinten Zeilen dennoch die Sachlage wenig ändern werden, so darf ich vom musikalischen Standpunkt, den diese Zeitung vertritt, dennoch durchaus nicht schweigen. Nur muthe man den Leuten doch nicht zu, fleissig in die Kirche zu gehen, wenn sie nicht dort Nahrung für Geist und Herz, wie sie der Zeitgeist fordert, erhalten. *Fl. G.*

H. Esser, Mädchenlieder von E. Geibel, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22. Mainz, bei Schott's Söhnen.

H. Esser, Gedichte von E. Geibel, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23. No. 1, 2, 3. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Esser hat sich bei uns durch Aufführung seiner hübschen Oper „die zwei Prinzen" ein freundliches Andenken gesichert. Auch als Lieder-Componist zeigt er sich von einer vortheilhaften Seite. Gleich wie er in der bezeichneten Oper den routinirten Musiker bethätigt, der fliessend und mit Sachkenntniss schreibt, dessen Styl jedoch einer bestimmt ausgeprägten Individualität zur Zeit noch ermangelt, so bekunden auch die vorliegenden Lieder-Compositionen eine gefällige Schreibart, natürliche Melodie, entsprechende Auffassung des Textes u. s. w., ohne sich durch eine besonders characteristische und originelle Haltung auszuzeichnen. Vom characteristischen Standpunkte aus am gelungensten scheinen uns die „Mädchenlieder". Sie sind, den Gedichten angemessen, zart und sinnig aufgefasst und bergen auch musikalischerseits eigenthümliche und interessante Züge. Effectvollere und dankbarere Musikstücke, namentlich für den Sänger, bilden aber jedenfalls die in Op. 23 enthaltenen 3 Gesänge, obgleich sie im Allgemeinen weniger ästhetisch-musikalischen Werth besitzen, als die Mädchenlieder und sowohl in der Melodie und Modulation, als auch in der Begleitung des Gewöhnlichen in nicht geringem Grade zu Tage fördern. Doch trägt No. 2: „die Wasserrose" ein angenehmes, duftiges Colorit und möchte zu den besten dieses Werkes zählen. No. 1: „Wanderlust" athmet viel Leben und Frische, No. 3: „O stille dies Verlangen" schwärmerische Leidenschaft; im Uebrigen sind aber beide Gesänge (gleich in den Grundgedanken) ziemlich flach gehalten und von Reminiscenzen nicht frei zu sprechen. An Sängern wird es den Esser'schen Liedern nicht fehlen. *J. W.*

Gustav Barth, Waldklänge, ein Liederkranz von J. N. Vogl für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 15. Wien, bei Witzendorf.

— —, drei Gedichte von Rupertus, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 18. Wien, bei Haslinger's Wittwe und Sohn.

— —, Quartetten für Männerstimmen. Op. 16, 17. Wien, bei Gloegl.

Gustav Barth verräth in den vorliegenden Werken ein angenehmes Talent für Gesangs-Composition. Natürliche Auffassung, melodische Führung characterisiren seine Gesänge, unter denen z. B. die „Waldklänge" (Op. 15) einen Kranz recht lieblich duftender Tonblumen bilden, die zu pflücken uns wirklich Freude bereitete. Allen denen, die noch gesunden Sinn für Einfachheit und Natürlichkeit bewahrt haben, wird diese Liedergabe willkommen sein. Op. 18. mehrere Gesänge ernsten Characters enthaltend, bietet den Gesangsliebhabern ebenfalls eine dankenswerthe Spende. Unter den Männer-Quartetten verdient ein Jägerlied: „Trarah!" (aus Op. 17), der ihm inwohnenden lebendigen Frische des Ausdrucks wegen vorzugsweise Beachtung. *J. W.*

Correspondenz.

Frankfurt a. M., den 8. Juli.

Verehrter Herr Redacteur!

Sie wissen, dass ich mich, wie alljährlich in der Sommerzeit, ein wenig auf Reisen begeben habe, um die Städte und ihre Bewohner (oder mit Johann von Paris zu reden: „Welt und Menschen") kennen zu lernen, die es ausser unserem Berlin noch

giebt; — Sie wissen auch, dass ich mir diesmal als Haupt-Reiseziel die Städte Ober-Italiens, nämlich: Turin, Mailand, Florenz, Venedig u. s. w. vorgesetzt habe, dass ich meinen Hinweg durch die Schweiz, meine Retour über Wien nehmen werde. Es dürfte Ihnen vielleicht interessant sein, wenn ich als Musiker von Fach Ihnen über das Musikleben and Treiben in den grössern Städten, die ich passire, so weit ich es kennen zu lernen Gelegenheit habe, meine Ansichten mittheile und überlasse es Ihnen, diese vielleicht auszugsweise in Ihr geschätztes Blatt aufzunehmen.

Von Berlin his hierher eilte ich unaufhaltsam mit Dampf- und Courirwagen und hörte in den Städten Weimar, Gotha, Fulda u. s. w. keine andere Musik, als das Pfeifen der Locomotiven und das Blasen der Postillone; Beides allgemein bekannt. Nach mehreren Reisefatalitäten, (z. B. dass man in Naumburg durchaus keinen Naumburger, sondern nur echten Bordeauxwein bekommt, dass man in Eisenach, da die verbindenden Omnibus nicht ausreichen, sein Gepäck von der Mündung der Eisenbahn bis zur Post selbst tragen muss, dass man in den Thurn und Taxis'schen Beischaisen zu 14—16 Personen *à la* Eisele und Beisele zusammengekeilt wird), lief ich hier in das mir wohlbekannte Frankfurt in eins der trefflichsten Hôtels glücklich ein. Am andern Morgen verlangte ich als guter Musiker zugleich mit dem Kaffee den Comödienzettel und sah, dass man am Abend Halevy's Mousquetaire geben werde. Diese Oper hatte ich vorigen Sommer in Paris unter höchst glänzender Besetzung und Ausstattung wiederholt und genugsam gesehen, dass mich, da ich mir das Frankfurter Personal doch etwas weniger gut als das Pariser dachte, nicht eben nach einer Auffrischung verlangte. Doch auf der Mittagstafel fand ich eine Ankündigung, welche lautete: „Wegen Unpässlichkeit des Hrn. Caspari kann die angekündigte Oper „die Regimentstochter" von Donizetti nicht gegeben werden, dafür „der Freischütz". Ich trank ein Glas echten Hochheimers auf den Wechsel aller Dinge, denn Weber's Freischütz als Lückenbüsser war mir immer noch lieber als „Mousquetaire" und „Regimentstochter" zusammen addirt oder multiplicirt, und machte im Stillen meine Bemerkung, dass das Frankfurter Opern-Repertoir dies Jahr viel vollständiger sei, als im vorigen, wo man bei meiner dreiwöchentlichen Anwesenheit nichts anderes gab, als „Czaar und Zimmermann", eine Oper, die hier in hohen Ehren steht. Abends in das von Aussen einem grossen Stalle gleichende Schauspielhaus etwa 10 Minuten vor Anfang eintretend, konnte ich bei der dort herrschenden vollkommenen Dunkelheit die Umrisse des innen sonst sehr geschmackvollen Musentempels nicht unterscheiden, bemerkte aber, da es nach und nach etwas heller wurde, dass das Parterre von circa 20 bis 30 kleinen 6- bis 8jährigen Kunstfreunden besetzt war, die Weber's Meisterwerk oder — die Freigebigkeit der Direction herbeigezogen hatte. Es kamen denn auch noch einige aber nur wenige erwachsene Leute, und ein aus einem ungeheuern Chaos der stimmenden Instrumente unmittelbar hervorgehendes lang gehaltenes *C* belehrte mich, dass die berühmte Freischütz-Ouvertüre ihren Anfang genommen. Hr. Guhr geniesst als Dirigent eines grossen Rufes and mag diese Ouvertüre oft dirigirt haben, allein ich fand das Tempo des einleitenden *Adagios* etwas zu schnell, zu militairisch nach dem Commandostab genommen, das *Allegro* aber bei Weitem mässiger in der Bewegung, wie man es in Berlin und Dresden zu hören gewohnt ist. Da man hier, wie im südwestlichen Deutschland und Frankreich überhaupt, keine Bassposaune im Orchester hat, fiel die erste schöne Posaunen-Imitation eine Octave höher, wodurch sie ihrer Wirkung beraubt wird; dies beiläufig. Der Vorhang ging auf, der erste tüchtige sichere Einsatz des hohen *Fis-A* der weiblichen Chormitglieder bekundete, dass der Chor gut eingesetzt, und wie ich nachher mehrfach Gelegenheit zu bemerken hatte, im Verhältniss zu andern Bühnen sehr gut genannt werden muss; es versteht sich, auch der Männerchor. Den Max sang Hr. Chrudinsky, den Caspar Hr. Conradi; Agathe und Annchen wurden durch die Damen Oswald und Langhans gegeben. Da keine Zettel ausgegeben waren, muss ich mich auf die Aussage meines Nachbarn hinsichtlich der Echtheit dieser Namen verlassen. — Hr. Chrudinsky ist ein echter Heldentenor mit einer mächtigen Bruststimme, die das hohe *A* („Es lebt ein Gott") ohne alle Anstrengung rein und sicher hergiebt. Seine Stimme erinnert an die einst schöne Stimme Wurda's (d. h. wie diese in ihrer Blüthenzeit etwa vor 12 Jahren beschaffen war). Wir begreifen nicht, wie Hr. Chrudinsky so wenig bekannt sein kann, da er ein so ausgezeichneter Sänger ist, dass wir in Deutschland augenblicklich wohl eine zweite solche Kraftstimme, der es auch an Schmelz und Weichheit nicht fehlt, vergebens suchen könnten. Seine grosse Arie des ersten Aktes war eine Meisterleistung, die ihn unbedingt als Künstler ersten Ranges documentirt. Sehr lobend müssen wir uns auch über Hrn. Conradi aussprechen, das Trinklied sang er vortrefflich; seine Stimme giebt das *Fis* oben gut her, was für dies Trinklied und die folgende Arie: „Schweig" durchaus nöthig ist. Diese beiden Sänger messen Jeder seine 6 Schuhe, haben eine Löwenstimme und — verstehen zu singen.

Frl. Oswald (Agathe) hat eine eben so schöne Stimme als schöne Augen, weiss jedoch die erste noch nicht so vortheilhaft zu gebrauchen als letztere. Ihre Arie sang sie jedoch recht schön bis auf einige ganz unnöthige Unterbrechungen des Portaments (nicht durch Athemholen veranlasst), und noch besser die Cavatine im dritten Act; sie scheint der Liebling des hiesigen Publikums zu sein. Recht lobend können wir uns auch über die Leistungen, Annchens Frl. Langhans aussprechen, die noch Anfängerin ihre Partie nicht nur rein und gewandt sang, sondern auch durch angenehmes Spiel (als Anfängerin) unterstützte. Den Förster sang auch ein Anfänger ziemlich; wie überhaupt Frankfurt immer eine Bildungsschule für aufkeimende Talente gewesen, die nachher von den nahe gelegenen Hofbühnen hier weggekapert werden.

Die zweite Opernvorstellung, die ich hörte, war Kreutzer's „Nachtlager in Granada", eine anziehende Oper, die überall gern gesehen wird, nur (?) nicht in Berlin. Hierin gewann sich Frl. Oswald den unzweifelhaften Preis. Diese Partie sagt ihr mehr zu als die Agathe. Auch Hr. Chrudinsky war vortrefflich als Gomez. Hr. André ein Bariton von kräftig-klangvoller Stimme, kaum ein Jahr bei der Bühne, sang die grosse Parthie des Jägers durchweg gut und mit richtigem Vortrag. Wärme, Gefühl und Spiel fehlen zur Zeit noch, doch sind seine Leistungen alle billigen Ansprüchen befriedigend.

Diese Oper ging im Ganzen (auch von Seiten des Orchesters) besser als der Freischütz, noch mehr nahm sich aber Hr. Capellmeister Guhr und das ganze Personal gestern bei der Aufführung der „Nachtwandlerin" zusammen. Frl. Tuczek, der gefeierte Liebling der Berliner, gastirte darin und wand sich durch ihre wirklich unübertreffliche Leistung einen neuen Lorbeerkranz um die Stirn. Das Haus war bei der unmässigen Hitze nur schwach besetzt, doch wird es sich schon steigern. Man applaudirte (es versteht sich, mit!) der ausgezeichneten Sängerin ein freudiges Willkomm entgegen, und rief sie nach jedem Act (überhaupt 3mal) hervor, was sie durch ihre herrliche wahrhaft noble Leistung, durch ihr Finale (hier des 2ten Actes, da die Oper hier 3 Acte hat) vollkommen verdient. Ob es hier Sitte ist, dass der Tenorist, wenn er nicht mitgerufen wird, doch stets mit erscheint, wissen wir nicht. Frl. Tuczeck war es unmöglich, ihn durch ihren Gesang zu beleben und mit sich fortzureissen, z. B. im obengenannten Finale; hier schien er sich jedoch zu fügen und präsentirte sich jedesmal mit. Hr. André sang wiederum den Grafen recht lobenswerth.

Wir müssen, um Niemand zurück zu stellen, noch eines Mitwirkenden in allen diesen 3 Vorstellungen gedenken, und das ist der Frankfurter-Theater-Mond. Er leuchtete zur Freischütz-

nacht, zum Nachtlager in Granada und zur Nachtwandlerin und zwar immer als Vollmond zur unnatürlichen Grösse. Dieser Mond leidet an zu grosser Altersschwäche und die drei Wolken, welche ihn umkreisen, bilden gewissermaassen seine Perrücke. Wir hoffen, wenn wir vielleicht in Jahresfrist einmal wieder in Frankfurt uns nach der Aufführung (Conduite) des Max erkundigen, dass uns ein anderer Mond leuchtet! — Schliesslich bei diesen Theaterleistungen wollen wir noch des hiesigen aus vielen braven, ja ausgezeichneten Mitgliedern selbstständig frei von allen Militairmusikern bestehenden Orchesters gedenken. An der Spitze desselben steht Hr. Guhr (der sich in der Nachtwandlerin als ausgezeichneter Dirigent zeigte); die Pauken werden von dem rühmlichst bekannten Musik-Gelehrten Carl Gollmick geschlagen. Zwischen Spitze und Fundament stehen nur manche junge, manche schon congruente Mitglieder. Ich kenne die Namen weiter nicht, muss aber anführen, dass z. B. die erste Flöte von einem ganz alten Herrn mit ganz ausgezeichnetem Ton und Vortrag geblasen wird, dass der Solo-Violoncellist ein Künstler ersten Ranges ist. Mehrere der ersten Violinen sind sehr gut, der Fagottist hat einen guten Ton (was selten ist), nur die Hörner hier nicht mit Ventilen versehen, haben sich im Nachtlager von Granada nicht mit Ruhm bedeckt. Das Orchester enthält auf einem ganz kleinen Raum musterhaft an und ineinander gesetzt, danach 9 erste Violinen, 3 Celli und 3 Contrebässe und so nach Verhältniss die übrige Besetzung. —

Ein Concert im schönen Saale des Hrn. André von der blinden Sängerin Anna Zingeler aus Zürich darf ich, da es sonst nur aus den gewöhnlichen Clavier und Gesangingredenzien bestand, deshalb nicht übergehen, weil darin ein gut gearbeitetes von gesunder Erfindungskraft zeugendes Quartett für Streichinstrumente, eines hiesigen Kunst-Dilettanten, des Hrn. C. Hayder zu Gehör gebracht wurde. Der Componist, Sohn eines hiesigen Banquiers, sehr reich begütert, unterzog sich aus Liebe zu unserer Kunst einem 4jährigen ernsten Studium der Composition mit beharrlichstem Fleisse, um dahin zu gelangen, dieses ihn und seine Streben ehrende Quartett als Resultat dem Publikum vorzuführen. Wir bringen ihm hiermit unser herzliches und wohlverdientes Bravo! —

Was die Kirchenmusik anbetrifft, so hörte ich nur die Orgeln der St. Pauls- und Catharinenkirche. In ersterer befindet sich eine sehr schöne Orgel von Walcker aus Ludwigsburg, wenn ich nicht irre; in der Catharinenkirche auch ein recht schönes Werk und zugleich ein guter Organist.

Wenn man am Mittwoch Abend in die Mainlust geht, glaubt man sich in Sommers Salon zu Berlin versetzt; denn hier auf dem Sammelplatz der eleganten Frankfurter Damenwelt hört man u. a. die Polkas und beliebtesten Tänze von Josef Gung'l. Hier sind die Bäume, in Berlin ist die Musik besser, dies ist ungefähr der Unterschied. Ueberdies kostet hier ein gleiches Quantum recht guten Weins nicht mehr, wie in Berlin das Bairische Bier! Ob aber meinen schönen Berliner Landsmänninnen oder den Frankfurter Schönen der Preis gebührt, will ich, obgleich einigermaassen Kenner, nicht entscheiden, um es mit keiner Parthei zu verderben. Nur soviel, dass man hier eben so richtig wie in Berlin den Takt der Musik mit Kopf und Füssen angiebt.

Auf einem Abstecher von hier nach Darmstadt hörte ich daselbst, privatim die treffliche Clavierspielerin Emilie Rennig Tochter des dortigen Ober-Postmeisters, die mich angenehm durch den vollendeten Vortrag einiger meiner Compositionen und der Fantasie „Un jour d'été en Norwège" von Willmers überraschte und mir den Beweis lieferte, dass ich in Darmstadt, wo ich eine schöne Zeit meines Lebens zubrachte, nicht vergessen bin. Auch einer Probe des „Paulus" von der Singacademie (stark und gut besetzt) unter Carl Mangold's Leitung wohnte ich bei. Meinen alten Freund Breiting aber fand ich nicht. Er ist zu Kissingen mit Baden und Concertgeben beschäftigt, geht dann nicht nach Petersburg, wie irrthümlich die Härtelsche Zeitung meldet, sondern bleibt in D., wo man ihn in hohen Ehren hält.

Ehe ich diesen Frankfurter Bericht schliesse, muss ich noch des hier in Frankfurt lebenden ausgezeichneten Dilettanten, aber als Executanten, Componisten, Künstlers von Beruf, des Violoncellisten E. Bockmühl erwähnen. Ich habe fast alle namhafte Cellisten, doch diesen überkräftigen Ton von Keinem noch gehört. Hr. Bockmühl trägt die Cantilene eben so schön vor, als er jede nur denkbare Schwierigkeit leicht überwindet. Seine Compositionen erfreuen sich allgemeiner Anerkennung; der beste Beweis für ihre Güte und Brauchbarkeit. Solche Bekanntschaften wie die des Hrn. Bockmühl ehrt man gern; — er ist ein echter Künstler! —

Meine künftigen Zuschriften werde ich kürzer fassen, da mir die Zeit durch die Schnelligkeit der Reise sehr beschnitten wird. Den nächsten Bericht gedenke ich Ihnen von Mailand zu senden. Leben Sie inzwischen wohl! *Ch. V.*

Feuilleton.

Berlin. Wir entnehmen dem Dresdener Tageblatte eine Beurtheilung des bekannten ausgezeichneten Kritikers Carl Bank, die Geschwister Fridrike, Julie und Hedde Berwald aus Stockholm betreffend, welche mit ihrem Vater, dem schwedischen Hof-Kapellmeister Hrn. Berwald hier eingetroffen sind und hoffentlich uns den Genuss bereiten werden, sich öffentlich hören zu lassen:

„Das hervorragende Talent unter den drei Geschwistern ist Frl. Julie. Ihre Stimme ist schön; ein hoher Sopran, kräftig und voll Ebenmaass nach oben zu, schwächer in der Tiefe, von einer wahrhaft wohlthuenden Klarheit und Reinheit des Tons und bei aller Fülle und weichem Schmelz desselben frei vom grob Materiellen. Jene Reinheit des Klanges hat etwas Ursprünglicheres, als die künstlich erlangte gute Intonation, etwas Seelenhaftes, und weckt die Sympathie natürlicher Empfindung.

„Frl. Friederike's Stimme ist weniger bevorzugt, in der Höhe anscheinend etwas gepresst, angestrengt, doch ohne die gute Intonation zu beeinträchtigen. Die Bildung dieser Stimmen ist sehr wohl geleitet der ältern italienischen Schule gemäss und frei von allen effecthaschenden, wenn auch oft geistvollen Manieren, welche die moderne Speculation in der Gesangskunst eingeführt hat. Darum macht auch die vorzügliche sichere Leistung im colorirten Gesange, eine künstlerische Frucht des Studiums, im Allgemeinen zugleich die Wirkung des Natürlichen, Naiven. Schwung und Grazie in der Technik, Empfindung und geistige Belebung ist das Eigenthum der Erstgenannten.

„Frl. Hedda wirkte nur in den dreistimmigen Pièces mit und scheint dem Sologesange bis zu weiterer Ausbildung und Festigung der Stimme zu entsagen. Dass die Duette und dreistimmigen Lieder ganz ausserordentlich und mit musikalisch vollendeter Feinheit des Vortrags eingeübt waren, wie es uns die Oper fast nie bieten kann, liess sich erwarten; aber die Reinheit und die ebenmässige harmonische Mischung der Stimmen ist so ausserordentlich, dass wir das musikalische Publicum ganz besonders auf den Genuss dieser Gesänge und deren schöne tonstoffliche Wirkung aufmerksam machen: denn eine solche Ausbildung des Grundelements der Musik, des schönen Klangeindrucks, wie ihn Italien pflegt, ist im deutschen Gesange und besonders in der deutschen Oper ganz vernachlässigt und kommt nur zufällig zur Erscheinung.

„Die schwedischen Volkslieder, die dem empfänglichen Sinn

einen tiefen Blick in eine verwandte Nationalität thun lassen, gewähren auch der äussern Auffassung Reiz und Interesse. Wir machen auf den charakteristischen Gegensatz aufmerksam von tief schwermüthiger Weise, welche einen Hang zu eintönig düsterm, träumerischem Schmerz verräth, und von einem muntern, frischmuthigen, neckenhaften Wesen. Diese Volkslieder sind vom Hrn. Kapellmeister Berwald übrigens ganz vorzüglich dreistimmig bearbeitet. Die Vorträge italienischer Compositionen waren von Rossini, Donizetti und F. Celli.

„Die Frl. Berwald hatten in dem spärlich besetzten Hause keine Klaque, wie sie sich leider jetzt bei uns in manchen Opernvorstellungen organisirt hat, fanden aber einen volltönenden enthusiastischen Beifall und wurden wiederholt gerufen."

Berlin. Zwei Kunst-Celebritäten besuchten am 8. d. M. das Gung'lsche Concert. Der vom Lübecker Musikfest zurückkehrende Kapellmeister Frd. Schneider aus Dessau und Rudolf Willmers, der von London hier durchkommt, um in Carlsbad die Kur zu gebrauchen. Wir haben die Hoffnung, diesen ausgezeichneten Künstler in dieser Winter-Saison hier zu hören.

Hamburg. Der ausgezeichnete Bassist Reichel hat seinen Gastrollen-Cyclus mit dem Bertram in Robert der Teufel begonnen.

Frankfurt a. M. Meister Spohr geht nach England, dort zwei seiner Oratorien zu dirigiren, und erfreute und entzückte am Mittwoch im Hause Mozart einen zahlreichen Kreis von Musikern und Musikfreunden, mit dem Vortrage eigner Compositionen, bei welchen den Meister seine Gattin als Clavierspielerin und Hr. Elsner jun. auf dem Violoncello trefflich unterstützten. Als Violinspieler zeigte Spohr immer noch das bewunderungswürdige Spiel von Energie und Sicherheit, überhaupt Grossartigkeit, in seinen neuen Compositionen den oft gerühmten kräftigen Bau der Harmonie. Auf der Rückreise wird der gefeierte Meister nochmals unsere Stadt besuchen. *Th. Z.*

— Die Liste unserer herzerobernden Sängerinnen der Gegenwart hat abermals einen Zuwachs erhalten. Man schreibt uns von hier, dass die wegen ihrer prachtvollen Stimme schon früher bewunderte (damals aber noch an Schule und Methode bedeutend Mangel leidende) Gattin des Dichters Langenschwarz von Paris zurückgekehrt sei, wo sie durch einen zweijährigen Unterricht des berühmten Bordogni endlich die Meisterschaft erreicht hat, zu der sie durch ihre herrlichen Natur-Anlagen befähigt war. Ihre Schule, Methode und ganze Sangesweise sind hinreissend schön, ihre Glockenstimme hat ihr volles Metall bewahrt, und Mad. Langenschwarz hat in einem zum Besten der Armen veranstalteten Concerte einen gerechten Triumph gefeiert. (Wir werden sie nun wohl auch wieder in Berlin hören.)

Wien. Se. Maj. der Kaiser hat dem Director der beiden Theater an der Wien und in der Josephstadt, Pokorny, der sich nicht in den besten Umständen befinden soll, und der auch durch das Gastspiel der Jenny Lind sich nicht aufhelfen konnte, 20,000 Fl. geschenkt. Das Anerbieten der Vorauszahlung der Hofloge auf 3 Jahre (jährlich 3500 Fl.) hat Pokorny abgelehnt.

— Dlle. de la Grange ist für das Frühjahr 1848 hier engagirt, eine gute Acquisition. Frl. de la Grange ist eine vortreffliche Sängerin und gute Klavierspielerin, von angenehmem Aeussern und spricht gut Deutsch, weshalb sie sehr gut für die deutsche Oper verwendbar.

— Mendelssohn-Bartholdy's „Elias" wird nun gewiss zum bevorstehenden Musikfest zur Aufführung kommen.

— Ein junges, vielversprechendes Talent, die Klavier-Virtuosin Frl. Rosa Kastner, liess sich in einem öffentlichen Concert hören und erhielt beifällige Aufnahme.

— Dem Vernehmen nach hat Staudigl hierher geschrieben, dass er nicht mehr zu uns zurückkehren werde, sondern in London bleiben und dort die Direction eines Theaters übernehmen wird.

München. Der König hat dem Director des Musik-Conservatoriums eine Amtstracht verliehen — einen dunkelblauen Rock mit gleichfarbigem Kragen und Aufschlägen, nebst Goldstickerei, welche am Kragen eine antike Leier vorstellt. — Kleider machen wohl Leute, aber nur Noten machen Musikanten. *Tht. Lok.*

Nürnberg. Frl. Anna Jen hat hier mit vielem Beifall, aber mit weniger pecuniärem Erfolg Gastvorstellungen gegeben.

Pesth. Das viel besprochene Interims-Theater ist in seinem innern Ausbau, der mit unglaublicher Schnelligkeit betrieben, fertig, und man giebt sich der Hoffnung hin, dass es sehr bald wird benutzt werden können, welchen Augenblick die jetzt durch den Brand ausser Thätigkeit gesetzten Theatermitglieder sehnsuchtsvoll erwarten. Sachkenner behaupten, dass die Schönheit und Schnelligkeit bei Solidität der Bauart um so mehr zu bewundern ist, als vor 8 Wochen noch kein Span fertig war und jetzt schon das 25 Klafter lange Gebäude mit Garderoben, Depots etc. fertig ist.

— Der Violin-Virtuose Hauser gab besuchte Concerte.

Raab. Hier flötet Heindl und Rubinstein paukt Klavier; viel Enthusiasmus, wenig Besuch. (*Tout comme chez nous.*)

Oe. Th. u. M. Album.

Paris. Eine neue Operette von Desoyer, Musik von Bazie, gefiel und heisst: *A quelque chose malheur est bon.*

— Hr. Donay hat zwei Compositionen vollendet: „Jeanne d'Arc" und „die Königliche Jagd", Legende aus dem Walde von Fontainebleau. In letzterer ist die Solostimme ein Gespenst, welches dem Könige Heinrich IV. im genannten Walde seinen Tod durch Ravaillac verkündet.

— Henry Kohen liess im Conservatoriumssaal eine Composition: „Margarethe und Faust" (nach Göthe's Dichtung) ohne grossen Beifall hören.

— Die durch viele Journale verbreitete Nachricht, als wenn Hr. Leon Pillet die Direction des Theaters aufgegeben, ist keineswegs gegründet und beruht nur auf eine hingeworfene Aeusserung, dass er sich zurückziehen möchte.

— Hrn. Kalkbrenner ist das bedauerliche Unglück begegnet, beim Eintritt in seine Wohnung auszugleiten und dergestalt die Kniescheibe zu verletzen, dass er genöthigt sein wird, auf längere Zeit das Bett zu hüten.

— Der Violinist Ghys, kaum hier angekommen, ist nach Petersburg gereist, wo er sich längere Zeit aufhalten wird.

Strasburg. Aus dem Vermächtniss des Notars Apfel, welches beiläufig 3 Millionen Frcs. betragen soll, ist eine Summe von 15 bis 20,000 Frcs. bestimmt, zur Unterstützung der hiesigen deutschen Oper zu dienen. Hierdurch wird dieselbe wahrscheinlich in den Stand gesetzt sein, permanent wiederzukehren.

London (Privatmittheilung). Jul. Benedict, unser Künstlerkönig, gab am 14. v. M. sein Concert, welches er alljährlich zu geben pflegt. Es begann Mittags 1 Uhr und endigte 7 Uhr Abends. Das Programm bestand aus 30 Nummern; die Mitwirkenden, deren Zahl sich auf 34 belief, gehörten sämmtlich zu den ersten Kunstcelebritäten. Wie immer, war es das glänzendste der Saison. Es wirkten unter Andren mit: Willmers, Schulhoff, Mad. Dulken, Pianistin der Königin, Mad. Balfe und Puzzi u. A. m.

— Unter den bedeutenden Künstlergrössen, welche in dieser Saison hier versammelt, glänzt in den Concerten Frl. Antonia Molina de Mendi, die reizende Nachtigall aus der Familie Garcia. Dieser ihr von der *Haute noblesse* London's beigelegte Name, wird durch die wundervolle Stimme und treffliche Gesangsschule gerechtfertigt.

Manchester. Nach dem hier erscheinenden *Courier* wird Jenny Lind nach Beendigung ihres Gastspiels zwei Mal in der Oper auftreten und in Liverpool und Birmingham Concerte geben.

Stockholm. Der Violoncellist Carl Schuberth hat hier 4 Concerte gegeben, ohne gerade überfüllte Häuser gehabt zu

haben, denn die Jahreszeit war schon zu weit vorgerückt. Die enthusiastische Aufnahme war glänzend. Schaberth hat dann seine Reise über Gothenburg nach Kopenhagen genommen. Hier fand er als Virtuos gleiche Anerkennung. Er hat 3 Concerte im Königl. Theater gegeben, von welchen 2 von Se. Majestät des Königs Gegenwart beehrt wurden; ausserdem hat Schaberth einmal auf dem Lustschlosse vor der ganzen Königl. Familie debütirt. Nun ist er über Kiel, Hamburg, Lübeck, nach St. Petersburg heimgekehrt.

Mailand. Fontana's flüchtig hingeschriebene Oper „die Bachantin" ist im Theater *Carlano* durchgefallen.

Madrid. Eine neue Oper von Verdi, „Attila", wurde im Theater *de la Cruz* mit grossem Beifall zur Aufführung gebracht. Unter den Darstellern hatte der Baryton Salvatori sich des grössten Beifalls zu erfreuen; man reichte ihm eine Blumenkrone als Huldigung. Attila ist in Spanien und Portugal die Oper des Tages.

New York. Unsere jugendliche tüchtige Sängerin Frl. Barilli sang mit grossem Beifall zu ihrem Benefiz die Lucia.

— Der Violinist Sivori electrisirte die Einwohner am Missouri durch sein vortreffliches Spiel.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Beethoven, L. v., 3 Trios arr. p. L. Winkler. Op. 9. No. 1—3. — *Derselbe*, 3 Sonates p. Pfte. et Vcol. arr. p. do. Op. 12. No. 1—3. — *Derselbe*, gr. Quintetto arr. p. do. Op. 29. — *Derselbe*, 3 Sonates p. Pfte. et Viol. arr. p. Flûte et Pfte. p. L. Drouet. Op. 30. No. 1—3. — *Derselbe*, Dito arr. Op. 30. No. 1—3. — Bellini, V., Potp. No. 10 à 4mains p. l. Pfte. sur la Sonambula p. H. Cramer. — Bertini, H., 3 Duos à 4mains p. l. Pfte. sur Norma. Op. 169. — Beyer, F., Repertoire des jeunes Pianistes. Suise 17. Linda di Chamounix. Op. 36. — Czerny, C., Melodischer Jugendschatz 1847. No. 13—23. — *Flügel, G., Nachtgespenst, Nachtsturm und Gebet. Characterstücke. Op. 10. — *Friedrich, E. F., der fleissige Pianofortespieler. Neue Schule der Geläufigkeit in 40 fortschreitenden Uebungsstücken. Op. 28. No. 1—3. — Goria, A., Caprice-Nocturne. Op. 6. — Kücken, F., Rondeau d'après 2 Thèmes de l'Opéra: le Prétendant. — Küffner, J., Revue ou Flûte sur des thêmes favoris. Op. 305. Cah. 14. — *Léonard, H., Souvenir de Gretry. Fant. pastorale p. l. Viol. av. Pfte. Op. 9. — *Lindpaintner, le Tremolo. Var. p. l. Flûte av. Pfte. sur un thême de Beethoven. Op. 121. — *Litolff, H., Promenade du soir au bord du Rhin. Fantaisie. Op. 44. — Löwe, C., Indisches Mährchen. Zigeuner-Tanz. Abend-Cultus. Characteristische Stücke (aus der Zigeuner-Sonate) einzeln. — Marcaillou, G., Rebecca. Valse. — Miniatures d'Opéra modernes italiennes. Collection de morceaux choisis p. l. jeunes Pianistes. Cah. 1—6. — Musard, le Trompette de Monsieur le Prince. Opéra de F. Bazin. Quadrille. — *Derselbe*, Gibby la Connessaise. Opéra comique de L. Clapisson. 2 Quadrilles. No. 1. 2. — Nicola, C., Erinnerung. Rhapsodie. Op. 25. — Reissiger, C. G., l'Amabilité. Adagio expressive. Op. 44. Neue Ausgabe. — *Derselbe*, Ouv. zu dem Melodrama: Yelva. Op. 66. Neue Ausgabe. — Rosellen, Robert Bruce. Fantaisie. Op. 94. — Schulhoff, J., 2e Nocturne. Op. 19. — *Spindler, F., Divertissement. Op. 3. — Stenglin, V. v., Walzer, Galoppen, Mazurkas, Polka's, Quadrillen etc. Op. 4—12. — Strauss, Triumph-Quadrille f. Viol. u. Pfte., Pfte. zu 4 Händen und im leichten Style. Op. 205. — Unia, J., Attila Caprice. Op. 40. — Waner, C., Souv. des soeurs Milanollo. Fantaisie. — *Derselbe*, le Carneval de Venise. Fantaisie variée — *Winkler, L., Rêve de Bal. Morceau de Salon. Op. 11. — *Derselbe*, Fantaisie sur Don Juan. Op. 12. — *Derselbe*, Fantaisie sur: la Sonnambule. Op. 13. — *Derselbe*, Fantaisie sur: la flûte enchantée. Op. 14. — *Derselbe*, Fantaisie sur: les Hugenots. Op. 15. — *Wolff, E., 3 Chansons polonaises originales sans paroles. Op. 139.

B. Gesangmusik.

*Concone, J., 15 Vocalises p. Contralto avec Pfte. — *Derselbe*, les soeurs de lait (die Milchschwestern) Duettino p. 2 Voix d. Soprano. — Fesca, A., 3 Lieder f. Alt oder Bariton. Op. 53. — *Derselbe*, 3 Lieder f. Sopran oder Tenor. Op. 59. — *Derselbe*, 3 Lieder f. Alt oder Bariton. Op. 59. — Henrion, P., Ivan. Chant russe. — *Derselbe*, Viv le roi: Chansonette. — *Kocher, C., Christliche Haus-Musik. No. 3. — Lindpaintner, P. v., der Schreiner. Lied. — *Nicola, C., 2 Gedichte v. E. Geibel für Mezzo-Sopran. Op. 23. — **Derselbe*, 3 Gesänge f. Mezzo-Sopran. Op. 24. — *Otto, J., Ernst und Scherz. Part. und St. H. 20. — Truhn, H., Giorgetta. Ballata p. voce di Mezzo-Soprano. Op. 92.

C. Instrumentalmusik.

Leonard, H., s. Pianoforte-Musik. — Lindpaintner, s. Pianoforte-Musik. — Strauss, J., Triumph-Quadrille f. Flöte u. Guit. Op. 205.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 29. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 21. Juli 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr., Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr., Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Ueber Entstehung und Bedeutung der Melodie,

von *Dr. O. Lange.*

Hector Berlioz brachte unlängst seinen Faust bei uns zur Aufführung, nachdem das Werk bereits einen Weg von Paris bis Petersburg zurückgelegt hatte. Die Kritik knüpfte daran ausgedehnte Betrachtungen, zog in ihr Bereich die frühern Compositionen des merkwürdigen Tonkünstlers und erging sich eines Weiten über die ganze von ihm in seinen Tonschöpfungen verfolgte Richtung. Was hier bei Berlioz in extremer Ausdehnung erscheint und mit einer fast starren Consequenz verfolgt wird, ist in musikalischen Kunstwerken nicht etwas so Ungewöhnliches, als dass wir ihm nicht auch bei andern Künstlern begegneten. Wenn die Kritik von der überschwänglichen Süsslichkeit italienischer Opernmelodieen, von dem mangelhaften und lockern harmonischen Bau in denselben spricht, andererseits sich über die Melodielosigkeit deutscher Componisten tadelnd äussert und an diesen wiederum, im Gegensatz zu jenen, eine geschicktere Behandlung harmonischer Combinationen hervorhebt, so beruhen diese Erscheinungen im Grunde auf denselben Gegensätzen, aus welchen Berlioz's musikalische Tonwerke eine einheitliche Idee darzustellen bemüht sind. Geht man der Tendenz Berlioz'scher Compositionen bis zu ihrem Anfangspunkte nach, so wäre freilich noch eine ganz andere Frage zu erörtern, eine Frage, die uns von dem rein musikalischen Boden auf das Gebiet vergleichender Kunstphilosophie treibt. Wir hätten darzuthun, in wie weit nach allgemein ästhetischen Grundsätzen die Musik innerhalb ihrer gedanklichen Ausdrucksweisen sich aller derjenigen Mittel bedienen darf, die überhaupt Tongestaltungen zulassen und in wie weit die Nachahmung der Natur durch ein rein sinnliches Aequivalent zu erreichen sei und vom Künstler erstrebt werden müsse. Von Berlioz's Musik gilt in dieser Beziehung dasselbe, was Jean Paul von jenem regellosen Maler sagt, der den Aether in den Aether mit Aether malt. Er ahmt der Natur nach, aber einem Stücke, nicht der ganzen, nicht ihrem freien Geiste mit einem freien Geist, er sieht sie nicht reich und vollständig.

Wir wollen uns indess von dem musikalischen Boden nicht entfernen, die Erörterung jener Fragen würde einen inhaltreichen Stoff für sich selbst abgeben. Berühren wir vielmehr die Seite der musikalischen Kunst, welche Berlioz mit andern Meistern gemein hat und die ihn uns als Musiker schlechthin vorführt. Dabei nehmen wir auf ihn selbst nicht Rücksicht, wenn gleich er zu diesen Zeilen die nächste, zufällige Veranlassung giebt. Wir sprechen von der Bedeutung und dem Werthe der Melodie in der Musik.

Was unter einer Melodie zu verstehen sei, darüber sind Erklärungen in Menge vorhanden. Am schönsten giebt nach unserer Meinung Hegel ihren Begriff an, wenn er sagt: „Das Poetische der Musik, die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüths in Töne ergiesst und in diesem Erguss sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das präsente Ergriffensein des Innern zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst macht und dem Herzen eben dadurch die Befreiung von dem Druck der Freuden und Leiden giebt — das freie Tönen der Seele im Felde der Musik ist Melodie." Indem der grosse, tiefsinnige Denker so die geistige, wahre Bedeutsamkeit der Musik in der Melodie sucht, stellt er dieser die Harmonie als ein Gesetz der Nothwendigkeit gegenüber, das nicht selber schon, eben so wenig wie Takt und Rhythmus eigentliche Musik, sondern nur die substanzielle Basis, der gesetzmässige Grund und Boden sind, auf dem die freie Seele sich ergeht. Nichts desto weniger verlangt er von der Melodie, wenn gleich die Harmonie, Takt und Rhythmus für sich genommen, nur Abstractionen sind, die in ihrer Isolirung keine musikalische

Geltung haben, dass sie in diese Mittel ihres Daseins eingeschlossen werde, weil sie gerade dadurch erst ihre wahre Selbstständigkeit empfange. Wenn so das Wesen der Melodie im Allgemeinen zur Genüge bezeichnet ist, führt uns diese Begriffsbestimmung weiter zur musikalischen Structur derselben, womit der Theil der Kunsttheorie sich zu beschäftigen hat, den man gemeinhin die Melodik oder Melothesie nennt, die Kunst, eine Melodie zu schaffen. Liesse sich das erlernen, welch eine Fundgrube gäbe es für die gedankenarmen, genielosen Musiker. Allerdings können wir uns ein wenig von jener poetischen Definition Hegel's entfernen, wir können handwerksmässig verfahren, denn jede Kunst hat auch ihr Handwerk; allein durch Nichts erreichen wir das, was lediglich als Product des Genius anzusehen ist. Wir sind im Stande, eine Melodie thematisch richtig zu construiren, ihr einen mannigfaltigen Wechsel im Rhythmus und in der Harmonie zu geben, mit aller Kunst der Instrumentation sie pikant zu würzen und nach möglichst vielen Seiten hin auszustatten, und dennoch fehlt ihr Poesie. Es ist hier nicht der Ort, die allerdings nothwendigen und auch zu erlernenden Gesetze melodischer Formgestaltung darzulegen; die umfangreicheren theoretischen Lehrbücher geben genügende, ja sogar zu viel Auskunft darüber. Auch ist es allgemein anerkannt, dass in der Melodie, in dem Gesange, die eigentliche Poesie der Musik liegt. Wozu also noch darüber sprechen? Allein der Gegenstand lässt sich doch von einer Seite her beleuchten, die meistens nicht von den Theoretikern hervorgehoben wird, über die wir ebenfalls nur Andeutungen geben können, aus denen jedoch der schaffende Künstler mittelbar für seine Productionen etwas entnehmen wird.

Man behauptet nämlich, und liegt dies ja auch in der oben angegebenen Definition, dass die Melodie stets der Ausdruck einer innern Empfindung sein müsse, dass sie eine „Sprache werde unserer Liebe, unserm Schmerz“. Worauf beruhen nun aber diese innern Empfindungen? Lässt sich überhaupt das, was die Melodie ausdrückt, zum Bewusstsein bringen? Mögen diese Fragen bejahend oder verneinend beantwortet werden, und bekanntlich bildet dieses Kapitel einen Streitpunkt in der neuern Musikwissenschaft, aus welchem heraus die oben angeregten Erscheinungen eine principielle Basis zu gewinnen denken: so viel ist gewiss, dass jede Unklarheit und Krankhaftigkeit des Gefühls sich niemals zu einem klaren und reinen Ausdruck gestalten kann und dass mithin auch in der Musik die Melodie als Ausdruck der Empfindung immer einen bestimmten durch Klarheit ausgeprägten Character an sich tragen muss. Wir werden nicht im Stande sein, jeder Melodie Worte unterzulegen, den melodischen Ausdruck der Empfindung zu einer solchen Anschaulichkeit zu erheben, wie dessen die Poesie fähig ist; allein in irgend einer Weise vermögen wir jedenfalls den Gehalt der Melodie anschaulich zu machen. Wie die Kunst überhaupt die schönste und edelste Vermittlerin zwischen dem Göttlichen und Menschlichen genannt werden darf, wie sie mit ihrer Wurzel fest an diese Erdscholle gebunden ist und mit dem Wipfel gen Himmel ragt und so gewissermassen an einer irdischen Himmelsleiter ihre Engelein auf- und niedersteigen lässt, so haben wir uns vor allen Dingen an der Wurzel festzuhalten und diese ihre eigentliche Heimath nie aus dem Auge zu verlieren. Diese Heimath aber ist das sinnliche, vom göttlichen Geiste durchdrungene Element der menschlichen Seele. Je schärfer der Mensch denkt, je mehr ihn der Flug seines Gedankens über die Sinnenwelt erhebt, je tiefer er sich in das Reich der Abstraction, des reinen Gedankens vertieft, desto mehr entfernt er sich vom Boden der Kunst. Deswegen läuft keine Kunst mehr Gefahr — Nicht-Kunst zu werden als die Poesie. Denn ihr sinnliches Material ist die Sprache und diese wiederum das Medium des Gedankens. Die Poesie wirkt überall nur da wahrhaft künstlerisch, wo der Gedanke an jenem sinnlichen Elemente haftet, wo der Mensch als Mensch und nicht als Gott denkt und handelt. Tiefergreifende Lebenswahrheit, Wahrheit in menschlich-sinnlicher Form durch Wort und Handlung zu verkörpern, ist ihre Aufgabe. Geht sie darüber hinaus, dann ist sie nicht mehr für diese Welt.

Die geschichtliche Entwickelung der Kunst legt nun zur Genüge an den Tag, dass innerhalb der bezeichneten Grenzpunkte die einzelnen Künste bald mehr, bald weniger von ihrer eigentlichen Aufgabe abgewichen sind. Zu starres Haften an dem sinnlichen Boden verhinderte ein geistiges Durchdringen, eine göttliche Belebung. So entstanden die Romane von Heinse und Thümmel, viele Schilderungen in Dante's göttlicher Comödie, die Werke Kotzebue's und sehr vieles Andere. Die Musik liefert in einzelnen Beispielen der Tonmalerei hierzu treffende Belege und zeigt in Hector Berlioz uns den vollendetsten Meister sinnlich-musikalischer Porträtirkunst. Nach der entgegengesetzten Seite hin beweisen sämmtliche Allegorien, von denen der alten Aegypter an bis auf Schinkel's und v. Kornelius Fresken am neuen Museum das Streben mehr auszudrücken, als die sinnliche Form im Stande ist, so grossartig und übermenschlich zuweilen auch die innern Anschauungen sein mögen, auf die jene Erfindungen sich stützen. Die Grenzlinie nicht zu überschreiten, vielmehr das wahrhafte Terrain der Kunst festzuhalten, ist eine Aufgabe, die sich vor allen Dingen der Künstler klar zu machen hat. Ein Musiker, der dies versteht, wird und kann niemals kalt, d. h. melodielos sein. Vielleicht wird er mit seinen Erfindungen nicht bis in das innerste Mark ergreifen, das Herz zu Thränen rühren; immer aber wird er ein Interesse einflössen.

Die Quelle, die heimathliche Stätte der Melodie, ist ein ewig warmer, fruchtreicher Boden, aus dem die mannigfaltigsten Blüthen mit überschwänglich süssem Duft emporspriessen; er bedarf zwar auch der Pflege von aussen, seine Zeugungskraft ist aber so gross und gewaltig, dass niemals Dürre und Trockenheit bei ihm eintritt; er kennt keine magern Jahre; er erzeugt aus sich üppige Bäume und liebliche Blumen, Alles aber ist lebenskräftig, frisch und gesund.

Durch diese Andeutungen glauben wir dem streng musikalischen Theile unserer Aufgabe um ein Wesentliches näher gerückt zu sein. Es kommt nun darauf an, nachzuweisen, wie in der Phantasie des schaffenden Künstlers sich die Melodie auf dem bezeichneten Boden bildet. Die Melodie ist der unmittelbarste, natürliche Ausdruck des musikbegabten Menschen, sie ist der Repräsentant seiner Gedanken. Wer keine Melodie zu erfinden vermag, ist musikalisch taubstumm, wenn ihm auch, wie dem Taubstummen, Mittel zu Gebote stehen, sein Inneres irgend wie nach Aussen zu kehren. Indem wir dies schreiben, geben wir einen Grundriss zur Geschichte des musikalischen Geistes, der sich, wie der menschliche Geist überhaupt, nach innern nothwendigen Gesetzen entwickelt.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

C. Czerny, Die Kunst des Vortrags der ältern und neuern Klavier-Compositionen, oder die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Op. 500. Vierter Theil zur Pianoforteschule. Wien, bei Diabelli & Comp.

Vortrag im höchsten Sinne beruht auf einem so feinen, geistigen, flüssigen Elemente, dass sich darüber in Worten kaum Andeutungen, noch weniger Belehrungen geben las-

sen. Alle die feineren unzähligen Nüancen des Spiels, die, vom Componisten nicht bezeichnet, ein Ausdruck des feinen musikalischen Gefühls selber sind, werden eben dadurch so etwas Individuelles, momentan Empfundenes, dass eine Uebertragung von einer Person auf die andere eben so wenig möglich scheint, wie die des Individuellen, des Talentes selber. Was sich über Vortrag sagen, andeuten lässt, kann sich immer nur theils allgemein auf den Character des Tonstückes, theils auf Technisches, theils auf die gröberen, mehr in's Auge fallenden Umrisse und Schattirungen beziehen — und hier ist allerdings für den nicht zu hoch begabten Spieler die Anweisung eines kenntnissreichen, ästhetisch gebildeten Lehrers willkommen.

Der um die Ausbildung des modernen Pianofortespieles so verdiente Verfasser hat, wie überall, so auch im obigen Werke den Gesichtspunkt des praktischen Nutzens, der zeitgemässen Brauchbarkeit vorzugsweise im Auge gehabt, und von diesem Standpunkte aus kann man der Arbeit, die er als ein Supplement der grossen Pianoforteschule bezeichnet, ein günstiges Zeugniss stellen.

Im ersten Capitel giebt der Verf. eine Anweisung zum Vortrage der neuesten Compositionen von Thalberg, Döhler, Henselt, Chopin, Taubert, Willmers, Liszt u. A. Das zweite Capitel umfasst den richtigen Vortrag der Werke Beethoven's für das Piano allein; das dritte den der sämmtlichen Werke Beethoven's für das Piano mit Begleitung; das vierte den Vortrag der Fugen von Seb. Bach, Händel u. A. — Schliesslich folgt in einem Anhange ein Verzeichniss der besten und beliebtesten Klavier-Compositionen aller Tonsetzer von Mozart bis auf die neueste Zeit.

Man könnte in der That, ohne Rücksicht auf musikalische Bedeutung, mit den drei Namen: Bach, Beethoven, Thalberg, theils die Ausgangs-, theils die Culminationspunkte von drei besonderen Richtungen des Klavierspieles bezeichnen, indem man alles Dazwischenliegende als Momente derselben betrachtet, ohne jedoch zu verkennen, dass die letzte Stufe technisch wie musikalisch eine nur einseitige Richtung zur Vollendung gebracht hat, also nur einen sehr bedingten Fortschritt offenbart. Dies scheint auch der Verf. gefühlt zu haben, indem er an die Technik, die er für Beethoven in Anspruch nimmt, im Grunde doch grössere, vielseitigere Forderungen macht, als an die des modernen Spiels. Und dies scheint ihn, bewusst oder nicht, zu dem Plane geführt zu haben, mit dem Modernen zu beginnen, das Classische folgen zu lassen, wenn er nicht etwa aus Galanterie seiner Zeit den Vortritt eingeräumt hat.

Nach einer kurzen historischen Entwickelung der technischen Ausbildung des Pianoforte führt uns der Autor zu „den Eigenheiten und besonderen Wirkungen, durch welche sich das neuere Klavierspiel von dem früheren unterscheidet", und als welche er 1) eine vollendete Ausbildung der Fingerfertigkeit, 2) den markirten und ausdrucksvollen Vortrag der Melodie bei einer selbstständigen Figuration, 3) eine ausgedehnte Benutzung des Pedals bezeichnet. Es ist klar, dass in dieser Schule, wenn man ihr auch ein gewisses geistiges, poetisches Element nicht absprechen kann, von Vortrag in höherem Sinne wenig die Rede sein kann. Der Verf. beschränkt sich deshalb, indem er verschiedene Beispiele aus den Werken von Thalberg, Döhler u. s. w. anführt, auf praktische Winke, auf welche technische Weise (Pedal-Anschlag) die beabsichtigte Wirkung am besten zu erreichen ist und zeigt, worin etwa bei den einzelnen Componisten eine neue technische Seite hervortritt. Wenn man will, kann man die 41 angeführten Beispiele, die für sich abgeschlossene Sätze bilden und deren jedes ja das Bild eines grössern Ganzen giebt, als eben so viel Etüden benutzen; auch erhält der, welcher das moderne Spiel praktisch nicht betreiben kann oder nicht will, eine ziemlich genügende Anschauung des Ganzen in seiner Entwickelung. Mit besonderer Vorliebe ist Liszt, wenn ich nicht irre, ein Schüler des Verf., behandelt.

Das zweite und dritte Capitel, Beethoven's sämmtliche Klavierwerke (auch Concerte), ist mit einer grossen, fast ängstlichen Ausführlichkeit behandelt und hat in Beziehung auf Vortrag, wie natürlich, die meiste Bedeutung, um so mehr, da das Urtheil des Verf., eines Schülers und Freundes Beethoven's, auch von traditionellem Gewicht ist. Die Klavierwerke des Meisters (von 1795—1826) erscheinen in chronologischer Ordnung, mit der Zahl des Opus, des Jahres und der Angabe der Verlagshandlung, indem durchweg die vollständigen Themata sämmtlicher Sätze, mit der Bezeichnung, des Mälzel'schen Metronoms, aufgeführt sind. Nach allgemeinen Bemerkungen über das einzelne Werk, die Character, Biographisches u. s. w. betreffen, folgen dann nach jedem Thema Winke über die richtige und characteristische Vortragsweise des Satzes oder einzelner Stellen, bisweilen auch Vorschläge zur Erleichterung für kleine Hände und sonstiges Technisches. Interessant ist, was über die Art, wie Beethoven selbst vortrug, bemerkt ist. Wenn sich nun hier auch auf jeder Seite der ästhetisch und praktisch gebildete Musiker von Fach zeigt, dem etwas Unrichtiges nachzuweisen schwer sein möchte, so kann man doch nicht umhin, die grosse Geduld des Verf. zu bewundern, zu Allem etwas zu bemerken, da doch Vieles durch die Bezeichnung des Componisten sich von selbst versteht, Vieles als Wiederholung des eben Gesagten erscheint. Indess darf man, wenn auch manches Gedankenlose mit unterläuft, immerhin den guten Willen des Verf. anerkennen, der sich übrigens schon dadurch für seinen Fleiss belohnt fühlen würde, „wenn die guten Spieler, die oft nicht den halben Beethoven kennen, durch ihn auf alle Compositionen desselben aufmerksam gemacht würden."

Im vierten Capitel treten Bach, Händel u. A. auf. Nach allgemeinen Bemerkungen über Vortrag der Fuge folgen mit einzelnen Beispielen technische Winke in Bezug auf Vertheilung einer Stimme in beide Hände, Fingersatz u. s. w. Daran schliessen sich, den Vortrag der Fuge betreffend, elf Regeln, die vom Standpunkte des modernen Spieles Berücksichtigung verdienen. Nach einigen Worten über die Structur der Fuge folgen nun zehn längere, meist interessante zwei-, drei-, vier- und fünfstimmige Fugen von Kirnberger, F. Bach, G. Muffat, Eberlin, M. Clementi, S. Bach und Händel mit Bemerkungen über Character und Vortrag. Der sorgfältig gesetzte Fingersatz ist für mittlere Spieler instructiv, meist auf kleinere Hände berechnet, talentvollere werden so frei sein, ihn bisweilen als nicht vorhanden zu betrachten oder auch als der Verbesserung bedürfend, z. B. S. 142, Takt 12, so wie überhaupt bei einem etwas weniger schnellen Tempo, als der Verf. angiebt, an vielen Stellen der Fingersatz sich etwas freier und natürlicher gestalten möchte, etwa wie ihn Händel und Bach gehabt haben, die doch auch Virtuosen in diesem Punkte gewesen sind. Auch erscheint die Art, wie die Hände vertheilt sind, bisweilen unstatthaft, z. B. S. 154 im dritten Takt vom Ende, wo lieber der Grundton loszulassen ist, in welcher Beziehung allerdings die Orgel durch ihr Pedal sich in bedeutendem Vortheil befindet.

Im Anhange, wo dem Verf. das Princip der Beliebtheit bei Kennern (?) und dem grössern Publicum, so wie das der Salonfähigkeit den Maassstab der Erwähnung gegeben hat, sind die Werke von Mozart, Haydn, Clementi, Beethoven, Dussek, Cramer, Steibelt, thematisch aufgeführt. Von da an beginnt eine bunte Musterkarte von Werken theils sehr bekannter, theils sehr unbekannter Autoren in flüchtiger Auswahl. Neben Hummel, Spohr, Weber, macht sich das Trifolium Neate, Liste, Agthe, als dessen beste und wahrscheinlich sämmtliche Werke drei Polonaisen angeführt sind, bemerkbar. Ich sage nichts, wenn R. Schumann dem Princip (?) des Verf. nach mit den Worten: „Solo-Werke" abgefertigt wird; dass aber Mendelssohn, der doch auch anerkannt und beliebt, sogar salonfähig ist, nicht einmal mit

einer Sylbe erwähnt ist, während doch die „besten und brauchbarsten Werke“ des Verf. den Raum von vier Folioseiten (!) einnehmen, ist mindestens — possirlich — wie man überhaupt aus dem in seiner Art vortrefflichen Werke indirect ein eigenes Bild der Wiener Musikzustände gewinnt. Die Ausstattung des Werkes elegant. *W. Herzberg.*

Parish Alvars, Concert (*G-moll*) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters und seinem Freunde Hrn. Franz Liszt zugeeignet. Op. 90. Leipzig, bei Fr. Kistner.

Dieser umfangreichen Arbeit liegt eine grossartige Kunstanschauung zu Grunde. Wir können sie zwar nicht genau in ihrer Orchestrirung verfolgen, da die Orchesterstimmen nur einzeln herausgegeben sind; in dem Klavier-Auszuge finden sich aber hinreichende Andeutungen, so dass uns annäherungsweise auch ein Urtheil über das Ganze möglich wird. Der erste Satz beginnt mit einem majestätischen Introductionsthema, das theils vom Orchester, theils vom Pianoforte geführt sich schwungreich bis zum ersten gesangreichen Motive fortbewegt (S. 6):



Ihm gegenüber steht ein anderes Thema, das zuerst S. 5 in *G-moll* zu Geltung gelangt, als das ursprünglichere nach den einleitenden Gedanken auftritt und im Gegensatze S. 10 wiederkehrt. Auf ihnen beruht der thematisch-melodische Theil des Satzes. Hinsichtlich der Ausführung, die dem Techniker manche Schwierigkeiten darbietet, im Ganzen aber doch die gediegene Concertform festhält, wünschten wir dem talentreichen Componisten eine grössere Mannigfaltigkeit. Ihm eigenthümlich ist allerdings das Meiste. Wir können nicht sagen, dass er etwa in Mendelssohn sein Vorbild habe, eher dürfte seine Schreibweise an Hummel erinnern, obwohl diesem in den grössern Klavier-Compositionen, abgesehen von der unvergleichlichen Originalität und Schönheit seiner Melodieen, ein weit natürlicherer Fluss in der Ausführung zu Gebote steht. Characteristisch und nicht immer zu billigen ist eine gewisse Unklarheit, richtiger Undurchsichtigkeit in der thematischen Ausführung, indem Hr. Parish Alvars seine Themen theils durch chromatisches Beiwerk, theils durch viele durchgehende Noten, die gar nicht erforderlich sind und keineswegs auf Reichthum und Mannigfaltigkeit sich gründen, verdeckt. Ferner liebt er es, seine Gedanken, wenn auch verschiedenartig, auf chromatischen Fortschreitungen weiter zu führen, z. B.:



oder in einer andern Färbung:



Ganz dieselbe Behandlungsweise beruht in der Folge verminderter Septimenharmonieen, die nicht selten vorkommt:



Und so wiederholt sich diese Art der Ausführung noch in ähnlicher Weise. Der Mittelsatz, ein *Andante cantabile*, ist von trefflicher Wirkung und vor Allem nicht zu lang. Das Schlussrondo dürfen wir ebenfalls als äusserst gediegenen Satz bezeichnen. Es wird, wie der erste Satz, durch ein Motiv eingeführt, welches an das Hauptthema S. 23 erinnert, oder vielmehr in sich enthält. Die Durcharbeitung ist äusserst geschmackvoll, und so darf das ganze Werk concertreisenden Virtuosen, die nicht blos auf leeren Klingklang reisen, bestens empfohlen werden. *Dr. L.*

Herm. Berens, Erste grosse Sonate für Pianoforte und Violine. 5tes Werk. Hamburg bei J. Böhme.

Es ist eine Freude, unter zahllosen Faseleien einem Werke zu begegnen, das auf Gediegenheit Anspruch machen darf, weil in ihm sich ein wirkliches Kunststreben zu erkennen giebt. Man liest dergleichen mit Interessse und gewinnt Zutrauen zu den Verlegern, die durch Herausgabe ein solches Streben begünstigen. Hr. Berens steht zwar noch nicht anf selbstständigen Füssen; wir begegnen Wendungen in der thematischen Fortschreitung, die gezwungen und unbeholfen erscheinen; auch ist Mendelssohn vorzugsweise Hrn. Berens Vorbild. Das hindert indess nicht, andererseits auch viel Treffliches in dem Werke anzuerkennen und ganz besonders den Componisten zu fernerem Schaffen aufzumuntern. Als Vorzug bezeichnen wir eine klare Abrundung der Themen an sich und deren melodischen Gehalt. Grössere Uebung wird den Componisten bald zu einem freiern Aussp'nnen seiner Gedanken führen. Der langsame Mittelsatz (*Es-dur*), der in der Melodie an ein Beethoven'sches Thema erinnert, leidet namentlich an einer gewissen Unbeholfenheit in der Ausführung und möchte das kurze Intermezzo p. 16 in *A dur* kaum zu motiviren sein. Wendungen im Pianoforte, wie:



oder:

die auf einem nicht hinlänglich vorbereiteten Wechsel in der harmonischen Figuration beruhen und wie sie ganz besonders Mendelssohn in seinen Sonaten ausbeutet, sind auch in diesem Werke gewöhnlich. Wir wiederholen indess unsern obigen Ausspruch: der Componist möge rüstig fortarbeiten. *Dr. L.*

J. Moscheles, Souvenir de Jenny Lind. Fantaisie brillante pour le Piano. Leipzic, chez Fr. Kistner.

Der Altmeister Moscheles bringt uns hier ein „Souvenir de Jenny Lind“ in den Pot, wie seine früheren „de Ma-

libran" u. s. w., d. h. eine Zusammenstellung der beliebten von der Lind so oft gehörten schwedischen Nationallieder, und zwar so, dass jedes scharf gesondert mit einer besondern Ueberschrift versehen einzeln hervortritt. Das Meiste ist geschmackvoll für's Pianoforte arrangirt; für Moscheles schickt sich's aber nicht, dergleichen Potpourris zu machen. 23.

S. Thalberg, Berceuse pour le Piano. Mayence, chez les fils de B. Schott.

— —, le Fils du corse. Mélodie par Auguste Morel transcrit. Idem.

Zwei sehr klar gehaltene, schöne, kleinere Gaben des berühmten Pianisten. Das erste dieser Stücke sehr sangbar, das zweite im Bravour-Character gehalten. Beide gehören nicht zu dem Schwersten, wohl aber zu dem Besten, was Thalberg in neuerer Zeit geliefert, und haben uns, da wir vielen seiner neuern grössern Werken oft in keiner Weise ein Interesse abgewinnen konnten, gewissermassen wieder mit ihm ausgesöhnt. So wollen wir hier auch gleich auf seine bei Breitkopf & Härtel erschienene „Barcarolle", Oeuv. 60, als ein zwar bedeutend schwereres, aber eben so gelungenes Werk hindeuten. 16.

J. A. Pacher, Marche-Caprice à la turque. Oeuv. 12. Vienne, chez Pietro Mechetti.

Unstreitig Pacher's beste Composition; ein recht glücklich erfundenes Musikstück. Der erste Satz, *C-moll*, der sich am Schlusse, nach einem sangbaren Mittelsatz in *Ges-dur*, wiederholt und den eigentlichen Marsch bildet, ist originell und enthält einige sehr wirksame Spieleffecte, z. B. gleich Pag. 3, Syst. 3, Takt 3 u. s. w., und wie natürlich und fliessend auf derselben Seite, Syst. 4, Takt 3 u. s. w., welche letztere Stelle sich Pag. 4, Syst. 3, Takt 3 variirt wiederholt und äusserst schön für das Pianoforte berechnet ist. Der Mittelsatz mit seinen Verbrämungen ist weniger natürlich, besonders finden wir das Pag. 8, Syst. 1, Takt 3 u. s. w. fort, ohne dass jedoch die Melodie trivial wäre. Nachdem der erste Marsch noch einmal wiederholt, wird das Ganze durch einen erweiterten höchst glänzenden Schluss zu Ende geführt, so dass jeder tüchtige Bravourspieler (das Stück ist Liszt gewidmet), ohne dass ihm viel Schnelligkeit zugemuthet wird, mit dem Vortrag dieser Pièce Erfolg haben wird. 16.

R. Schachner, Ombres et Rayons. Suite de Morceaux pour le Piano. Oeuv. 17. Vienne, chez Mechetti.

Elegante, nicht schwierige Salonstücke für Piano, von denen uns nur zwei, No. 4: „L'aurore" und No. 5: „Elegie", betitelt, vorliegen. Talent für diese Gattung und das Streben des Componisten, den Titeln möglichst gerecht zu werden, leuchten hervor. *J. W.*

Julius Otto, Ernst und Scherz, Original-Compositionen für grosse und kleine Liedertafeln herausgegeben. 16tes u. 17tes Heft, enthaltend Burschenschaften, Cyclus von 12 Bildern aus dem deutschen Studentenleben. Dichtung von Jul. Otto d. J., für den Männergesang componirt und der Liedertafel zu Würzburg gewidmet. Schleusingen, Verlag von Conr. Glaser.

Dr. Julius Schladebach, Cantatina (No. 2.) zum Weihnachtsfeste, für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Zweiter Anhang zu Ernst und Scherz. Schleusingen, bei Glaser.

Dr. Julius Schladebach, Sängerhalle. Lieder und Gesänge, geistlich und weltlich, für Sopran, Alt, Tenor und Bass in deutschen Original-Compositionen herausgegeben. Erster Band, 1—6tes Heft. Schleusingen, bei Glaser.

Wir fassen die drei genannten Werke in einen Bericht zusammen, nicht blos, weil ihr Inhalt nahe verwandt ist, sondern auch weil die Herausgeber seit längerer Zeit gemeinschaftlich für den mehrstimmigen, insbesondere für den Männergesang arbeiten, einem würdigen Ziele, der Verbreitung gediegener Volksmusik, nachstrebend. Die Hrn. Otto und Schladebach haben sich in dieser Hinsicht eine ehrenhafte Stellung erworben und ihre Unternehmungen in den betreffenden Kreisen vielfachen Anklang gefunden. Die beiden Hefte der ersten Nummer enthalten die bekanntesten und beliebtesten Studentenlieder, und das Verdienst des Componisten besteht hier nur darin, sie vierstimmig gesetzt zu haben. Wird durch eine solche Bearbeitung der Studentengesang von seiner musikalischen Rohheit gesäubert, in den Jüngern der Wissenschaft und Kunst nach dieser Seite hin eine edlere Richtung angebahnt, so erreichen die Herausgeber ihren zunächst liegenden Zweck. Es darf aber noch insbesondere hervorgehoben werden, dass Hr. Otto eine leichte und dabei doch äusserst effectvolle Stimmführung in diesen Liedern sich hat angelegen sein lassen.

Die Cantatina erscheint als Beilage zu frühern Nummern des erstgenannten Werkes. Sie enthält einen Festgesang zur Weihnacht. Obwohl Hr. Dr. Schladebach sich in den ernsten musikalischen Ausdrucksweisen nicht ohne Geschick und Talent bewegt, können wir uns mit der weltlichen Haltung dieses Werkes nicht einverstanden erklären. Ernst ist ihm eigen, aber ein weltlicher Ernst. Man merkt der Musik an, dass ihr Formen und Ideen zum Grunde liegen, die durch die Entwickelung des Männergesangs gewissermaassen stereotyp geworden sind. Wir meinen die homophone Liedform, und wenn wir an den Inhalt gehen, den Ernst der Weltlichkeit. Die Anwendung des Männergesanges für den kirchlichen Ernst hat uns nie recht zusagen wollen. Die engen Stimmlagen, der geringe Wechsel in den Stimmregistern verhindern jene Freiheit und Innigkeit der melodischen Bewegung und den majestätischen Harmonie-Eindruck, die uns ein wesentliches Erforderniss des kirchlichen Chorgesangs zu sein scheinen. Je grössere Freiheit hier möglich, je unbegrenzter das Terrain ist, desto gewaltiger die Wirkung. Inzwischen mag nicht geläugnet werden, dass überall die höchste Aufgabe der Kunst nicht gelöst werden kann und dass es Mittelstufen giebt, die zu der höchsten Idee hinleiten. So betrachten wir die Männerchöre nach ihrer geistlichen Bedeutung. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik, sei es im protestantischen, sei es im katholischen Sinne, würden wir ein Thema, dessen Vordersatz so klingt:



nicht gelten lassen. Sogar im Schlusssatz, welcher ein Fugenthema bearbeitet, das natürlich durch die Gesetze der Polyphonie eng zusammengehalten wird und deshalb in seiner Wirkung kirchlicher erscheint:



sagt uns das Gesangsthema in der zweitactigen Kürze nicht zu. Wir fordern mehr. Aber allerdings schrieb der Männerchor hier eine bestimmte Grenze vor, die nicht überschritten werden durfte. Mit Rücksicht des Gesagten behält jedoch auch dieses Werk seinen Werth.

Die Sängerhalle bietet schon in den sechs ersten Hef-

ten eine reiche Auswahl von Original-Compositionen. Ausser den Hrn. Schladebach und Otto sind bei der Herausgabe die bedeutendern Componisten der Gegenwart betheiligt. Wir nennen: C. G. Reissiger, Ferd. Hiller, C. Banck, Sobolewski, Rob. Schumann, Möhring, Methfessel u. A. Wer würde fordern, dass unter den 35 Liedern einem jeden das Prädicat der Originalität beigelegt werde! Sie sind fast ohne Ausnahme äusserst sangbar und deshalb zu empfehlen. Mehrstimmige Gesänge haben immer einen positiven Werth. Der Componist ist genöthigt, sich innerhalb bestimmter Formen und musikalischer Gesetze zu bewegen; er muss thematisiren und harmonisiren; er darf sich nicht, wie viele Componisten des einstimmigen Liedes, in Faseleien und abgeschmackten Cadenzirungen verirren; die Harmonie rüttelt ihn mit ihrer verständigen Abstraction aus ungesunden Träumereien, er wird zur Klarheit, zum Bewusstsein getrieben u. s. w. Schon darin also liegt der Werth des mehrstimmigen Satzes. Ausserdem aber heissen wir das in neuerer Zeit zur Geltung gelangte Streben, für die gewöhnlichen vier Stimmen Lieder zu schreiben, auch in der vorliegenden Sammlung willkommen, willkommen aus wichtigen Gründen. Unsere Salondamen lernen naturgemäss singen, sie lernen die Elemente ihrer Kunst, sie lernen Notenlesen. „Was? Notenlesen? Ich singe die Gnadenarie aus Robert und *Spargi di qualque pianto* aus der Lucia und ganz besonders *una voce poco fa* aus Rossini's Barbier!" Aber Sie können dessen ungeachtet nicht Noten lesen, wollen Sie gefälligst versuchen? Hier ist ein kleines vierstimmiges Lied, ich bitte die zweite Stimme zu übernehmen. Die Dame singt, die Intervalle sind nicht schwierig, es geht nothdürftig, einzelne Töne, die zu den übrigen Stimmen dissoniren, halten sich in einer unsichern Schwebe. Die letzten drei Takte haben in langsamen Noten nur ein Secundenintervall, ist also leicht zu treffen, aber die Dame wird einen Takt früher fertig, als die andern Stimmen, und so schliesst der Dreiklang ohne Terz ab. Sie können nicht Takt halten! „Ei, das ist gar nicht nothwendig, wenn man italienische Arien singt, muss die Begleitung nachgeben, sonst fehlt der Melodie die Gluth des Ausdrucks." Ref. fragt die Herausgeber, ob ihnen dergleichen geistreiches Räsonnement noch nicht vorgekommen. Doch auch um der Musik willen wünschen wir, dass der mehrstimmige Gesang sich in gesellig-musikalischen Kreisen immer mehr einbürgere. Er wird eine grössere Solidität des Geschmackes herbeiführen, den italienischen Plunder in den Hintergrund drängen und unsere deutsche musikalische Damenwelt (etwanige Leserinnen verzeihen, dass wir es diesmal ganz besonders auf das schöne Geschlecht abgesehen haben) naturalisiren und nationalisiren. — Kommen wir auf die Liedersammlung in Rede wieder zurück. Sie enthält in der That kräftige und natürliche Lieder; wahrhaft originellen Auffassungen begegnen wir im Ganzen nicht oft. Zu den anziehendsten Nummern rechnen wir No. 5: „Vergangenheit" von Ferd. Hiller, eigenthümlich in der Erfindung und wirkungsvoll gesetzt. Ferner: „Fischergesang" No. 12 von C. Bank. „Im Freien" von Möhring No. 20. Desselben „Abendlied" No. 26, „Herbstlied" No. 29. Auch Methfessel's „Abendlied", No. 32, ist interessant, wenn gleich etwas schwieriger auszuführen. Otto giebt Erfreuliches, wenn wir auch die zu gesuchten harmonischen Modulationen nicht billigen wollen. Doch sei hiermit theilweise die subjective Ansicht des Ref. ausgesprochen. *Dr. L.*

F. Lachner, der 63ste Psalm für vier Frauenstimmen mit Pianoforte- oder Harfe-Begleitung. Op. 85. *Es.* Mainz, bei Schott's Söhnen. Partitur und Stimmen.

Von gewissen Neuigkeiten auf dem Kunstgebiete genügt es, anzuzeigen, dass sie da sind; sie lassen sich eben so wenig tadeln, als loben. Genug: Hr. Lachner hat eine Nummer mehr in dem Verzeichnisse seiner Werke. Characteristisch möchte an dem Psalm nichts als die Gattung sein, und wer ihrer bedarf, findet darin eine brauchbare Arbeit. *Fl. G.*

F. Lachner, Messe à deux voix égales avec accompagnement d'Orgue. Op. 92. *Es.* Ebendaselbst. Partitur und Stimmen.

Eine Messe für zwei Soprane mit solcher Orgel-Begleitung, dass diese überwiegend obligat, aber ziemlich einfach, den vierstimmigen Satz ergänzt, wie es scheint, für einen besondern Zweck geschrieben und für diesen in den Schranken einfacher Imitation gehalten, ohne neue eigenthümliche Auffassung der Worte und in der Weise der sich in Erinnerungen bewegenden Kirchenmusik. Im Grunde lässt sich über diese Messe nicht mehr sagen, als über das eben besprochene Werk. Ein erfahrener Contrapunctist, belesen in der Literatur, kann selbst, wenn der Verleger darauf wartet, oder auch allenfalls zum Frühstück, sehr wohl eine solche Messe aufsetzen. Weder sprechen die Sätze für eine Begeisterung in der Melodie, noch für eine besonders geschmackvolle Modulation, wenn sie auch die Worte nicht grade schief auffassen. Kurz — Noten, die für den Zweck brauchbar so lange ausreichen müssen, bis sich andere wahre Schätze auf diesem Gebiete aufthun. *Fl. G.*

H. Esser, Sechs Lieder für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. Heft 1 u. 2. Berlin und Breslau, bei Bote & Bock.

Diese zweistimmigen Lieder zeichnen sich, gleich den einstimmigen Gesängen des talentvollen und gewandten Componisten, durch ansprechende Fassung und fliessende Schreibart aus und dürften sich aus diesem Grunde leicht Bahn in der Sängerwelt brechen, obwohl auch bei ihnen nicht zu verkennen ist, dass der Componist seine leicht gestaltende Feder mitunter etwas flüchtig handhabt und z. B. den Forderungen des zweistimmigen Satzes insofern nicht überall nachkommt, als dieser öfters durch das Zusammenklingen von Quinten und Quarten in den beiden Singstimmen etwas leer erscheint. Davon abgesehen, bildet das Opus eine angenehme Gabe. *J. W.*

C. Krebs, Miniatur-Duetten für zwei Singstimmen mit Pianoforte-Begleitung. Op. 118. Hamburg und Leipzig, bei Schuberth.

— —, Die Heimath, Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 143. Braunschweig, bei Meyer.

— —, Die Capelle, Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 144. Ebend.

Proch ist das Vorbild, dem Hr. Krebs — somit keineswegs dem Ruf nach „Vorwärts" Folge leistend — in seinen Lieder-Erzeugnissen nachstrebt. Sowohl „die Capelle", ein Seitenstück zu Proch's „Alpenhorn", als „die Heimath", eine zweite Composition dieses Textes, die aber der ersten, beliebt gewordenen, fast so ähnlich sieht, wie ein Ei dem andern, sind förmliche Studien nach Proch. Die Miniatur-Duetten, dem Titel und den Gedichten nach zu schliessen, für Kinder komponirt, entsprechen musikalischerseits diesem Zwecke gewiss nicht. *J. W.*

A. E. Marschner, 6 Lieder und Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. 18tes Werk. Leipzig bei Hofmeister.

Der Opuszahl und dem Inhalte nach zu schliessen, haben wir kein Werk des als Opern-Componisten rühmlichst bekannten Marschner — der Vorname vom Verfasser des

„Vampyr“ etc. ist uns nicht geläufig*) — sondern die Erzeugnisse irgend eines jüngern Componisten dieses Namens (vielleicht eines Sohnes vom Genannten?) vor uns. Eine ausgeprägte Schreibweise fehlt den Liedern. Doch verrathen sie ein nicht unbedeutendes Talent für Gesangs-Composition, das sich besonders in jener gesang- und wirkungsreichen Behandlung der Stimme bekundet, welche man mit dem Begriff „dankbar“ zu bezeichnen pflegt. Einfachheit der Melodie, Natürlichkeit der Declamation, characterisiren die Gesänge ausserdem. No. 1 und 2: „Abendlied“ und „Trost der Nacht“ sind kurze Strophenlieder, deren Melodie, wenn gleich in Form und Modulation gewöhnlich, fliessend behandelt ist und die daher, gut vorgetragen, eine ansprechende Wirkung zu erzeugen nicht verfehlen dürften. No. 3: „Wandl' ich in den Wald“ (von Heine) ist durchcomponirt, eine Form, die uns indessen in dem Gedichte nicht begründet scheint, insofern, nach unserm Dafürhalten, kein derartiger Wechsel der Empfindung darin vorwaltet, wodurch das Verlassen der einfachen Liedform zu rechtfertigen wäre. Doch ist, davon abgesehen, die Auffassung dem Gedichte angemessen, so dass sich das Ganze durch den gut erfundenen Mittelsatz und die Wiederkehr des durch die Begleitungsfigur characteristisch wirkenden Hauptsatzes von abgerundeter Form und angenehmer musikalischer Wirkung gestaltet. Die übrigen drei in dem Werke enthaltenen Lieder: „Lied der Liebe“, „*Fata morgana*“ und „Lasst mir den Schlummer“, betreffend, so bieten auch sie, den obigen Bemerkungen entsprechend, dankbare Aufgaben für den Sänger, ohne sich durch Tiefe der Auffassung auszuzeichnen.

J. W.

F. C. Fradl, 3 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 5. Hamburg, bei Schuberth.

— —, 2 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 7. Ebendaselbst.

Wir finden hier Lieder, an denen besonders die ihnen innewohnende Einfachheit und Natürlichkeit des Ausdrucks zu rühmen ist, Eigenschaften, die z. B. in dem kleinen (Heine'schen) Frühlingsliede: „Leise zieht durch mein Gemüth“ in gewinnender Weise entgegentritt. Im Uebrigen erheben sie sich nicht über das Niveau des Gewöhnlichen, sind aber Gesangsfreunden leichter, anspruchsloser Lieder zu empfehlen.

J. W.

Feuilleton.

Berlin. Während einer zweitägigen Abwesenheit Josef Gungl's dirigirte der Königl. schwed. Hof-Ball-Musikdirector Hr. Schnötzinger aus Stockholm die Gungl'sche Kapelle in Sommer's Salon. Das brave, an exactes Zusammenspiel gewöhnte Orchester bewährte seine Tüchtigkeit auch unter fremder Leitung. Hr. Schnötzinger führte mehrere seiner Tanz-Compositionen auf, als: „Josephinenwalzer“, „La Polka des Dames“ und einen Galopp, „Maskenbilder“, welcher letztere ganz besonders beifällig aufgenommen wurde. In einem Potpourri über schwedische Volkslieder vom Königl. schwed. Hof-Kapellmeister Berwald erkannten wir die treffliche Instrumentation einer gewandten Feder; das zahlreich versammelte Publicum spendete vielen Beifall.

— Im Börsenblatt für den deutschen Buchhandel finden wir folgende Anzeige:

Manuscript-Offerte.

Fantaisie brillant de l'Opéra „Vielka“ de Meyerbeer comp. p. le Piano, im Manuscript zu verkaufen durch E. Wagner, Erdmannsstrasse No. 4 in Leipzig.

Dieser einfache Weg, Verleger mit dem Vorhandensein von Manuscripten bekannt zu machen, ist sehr zu empfehlen, erspart den Componisten und den Verlegern Kosten und Zeit, und ist die Red. dieses Blattes stets bereit, derartige Anzeigen gegen die betreffenden Insertionsgebühren aufzunehmen.

Köln. Der hies. Instrumentenmacher Schröder hat ein neues Instrument unter dem Namen „deutsches Horn“ erfunden. Es ist lang gebogen und ist eben so gut zur Infanterie- als Kavalleriemusik zu benutzen. Die mit demselben angestellten Proben fielen so günstig aus, dass sich eine schnelle und allgemeine Verbreitung desselben erwarten lässt.

Hamburg. „Josef in Aegypten“ von Mehul wurde mit sehr guter Besetzung, worin sich namentlich Hr. Dalle Aste als Jakob und Frl. Jacques als Benjamin auszeichneten, gegeben.

Lübeck. Unser Gesangfest ist vorüber und obgleich die schlechten Zeiten Manchen namentlich aus der Ferne zurückgehalten haben mochten, so hatten sich dennoch gegen 1000 Theilnehmer eingefunden. An musikalischen Notabilitäten waren anwesend, Marschner, Methfessel, Frd. Schneider aus Dessau, Jul. Schneider aus Berlin u. A. m. Unter den mannigfachen Vergnügungen, welche diese unvergesslichen Festtage uns boten, war die Fahrt nach Travemünde wohl der genussreichste Theil des Festes. In offener See wurden patriotische Reden gehalten und Gesänge ausgeführt. Nach 6 Uhr kehrten die Seefahrer zurück und ankerten mit einer Kindermusik. Hierauf brachte ein Theil der Sänger dem gerade anwesenden Prinzen Friedrich Wilhelm von Preussen (Sohn des Prinzen v. Preussen) vor seiner Wohnung ein Ständchen, welcher in wenigen herzlichen Worten den Sängern vom Balkon aus seinen Dank aussprach. — Unter den vielen Bannern befand sich eine dreifarbige Fahne, die sich in ihrem Heimathland nicht blicken lassen darf, mit der Inschrift „Schleswig Holstein stammverwandt, wanke nicht mein Vaterland“. Befriedigt mit den Ausführungen, nicht minder mit der Aufnahme verliessen die Theilnehmer dies Fest, welches noch lange in der Erinnerung fortleben wird.

Wien, den 12. Juli. Im Kärnthnerthor-Theater gab man nach langer Zeit Spohr's „Jessonda“. Frl. Haller aus Breslau befriedigte weder im Gesang noch im Spiel, denn beides geht ihr für eine so grossartige Parthie ab. Auch Hr. Hölzl war nicht an seinem Platz. Die einzige vollendete Leistung war die des Hrn. Draxler als Oberbramin. Hr. Kapellmeister Esser, welcher bei dieser Aufführung zum erstenmal dirigirte, bewies durch umsichtige Leitung seine Befähigung als tüchtiger Dirigent.

— Türkische Kritik. Bei einer Production des Klavier-Virtuosen Liszt vor dem Sultan äusserte sich ein Kämmerer: Es seien im Serail schon viele Virtuosen gehört worden, aber so schnell hätte noch keiner gespielt.

— Standigl kommt im Winter wieder hierher, kehrt aber zum Frühjahr nach London zurück. Hr. Ditt bleibt am Kärnthnerthor-Theater. Frl. Karoline Mayer wird für diese Bühne wahrscheinlich engagirt werden. Frl. Mathilde Hellwig, jetzt Schülerin des Hrn. Karl Kunt, der oftmals Beweise seiner ausgezeichneten Methode gegeben und auch hier dieselbe an Frl. Hellwig bewährt, welche, seit sie diesen Unterricht benutzt, in der Gunst des Publicums täglich steigt.

— Das Repertoir der diesjährigen italienischen Opern-Saison, welche mit dem 30. Juni schloss, bestand aus 11 Opern, von denen 5 von Donizetti, 2 von Rossini, 2 von Verdi u. s. w. waren. Neu erschienen: *Maria Padilla*, *Olivo e Pasquale*, beide von Donizetti, *Estella* von Ricci und *Caterina Howart* von Matter Salvi. Die meisten Wiederholungen, 16, erlebte *Cenerentola* von Rossini. Im Ganzen zeigte das Publicum weniger Theilnahme als früher.

Th. L.

Salzbrunn. Die Koryphäen der Berliner Hof-Oper befinden sich hier zur Kur, Frl. Pauline Marx, Hr. Mantius und

*) Heinrich Marschner. *d. R.*

Hr. Böttieher. Am 8. d. M. veranstalteten dieselben im Kursaal ein Concert zum Besten der Armen, das sich in jeder Hinsicht eines höchst günstigen Erfolges erfreute. Zur Ausführung kamen Lieder von Damm, Curschmann, Speier (Rheinlied), Taubert (der blaue Montag), Jul. Weiss (die Verschwundene, Spielmannslied), Duett aus Belisar. Ausser diesen Gesangsstücken declamirte Hr. Ascher aus Potsdam und Mad. Agnes Weiss (Gattin des Componisten), trug die „Aufforderung zum Tanz" und Etude, *A-moll*, von Thalberg sehr beifällig vor. Frl. Marx wird zum 25. d. M. wieder in Berlin eintreffen, während Hr. Mantius und Hr. Böttieher von hier aus ins Seebad (Doberan) gehen werden.

Freyberg. Die Vorbereitungen zum grossen Männergesangfest werden getroffen, welches den 16. und 17. August stattfinden soll. Am ersten Festtage werden die Sänger zur Aufführung eines grossen Kirchenconcertes im erleuchteten Dom sich versammeln, am andern Festtage auf der Esplanade theils in einzelnen Chören theils in's Gesammt die Aufführung bewirken.

Dresden, am 15. Juli. Mad. Küchenmeister aus Breslau, trat in Webers Oberon auf, und gefiel in dieser Parthie mehr als in den früheren (Adine und Marie).

Eisenach. Am 16. August, wird hier der Thüringersängerbund zusammenkommen, wozu bereits 700 Freiwohnungen angeboten sind. — Man nehme sich daran ein Muster der Gastfreiheit.

Kassel. Der junge rühmlichst bekannte Violinist Jean Bott hierselbst, bekanntlich erster Zögling der Mozartstiftung in Frankfurt, stürzte sich am 22. Juni Abends in die Fulda, in der Absicht, sich zu ertränken. Einem in der Nähe der Badeanstalten sich aufhaltenden Schiffer, welcher durch Hülferuf einiger Personen herbeigeeilt war, gelang es jedoch, diesen jungen Künstler zu retten. Die Ursache zu diesem Entschlusse Bott's soll die übermässige Strenge sein, mit welcher er behandelt wird. *(Signale.)*

Paris. Hr. Leon Pillet hat nun doch das Directorium der grossen Oper niedergelegt und am 1. Juli dasselbe an die Herren Duponchel und Roqueplan übergeben. Das Theater bleibt in den nächsten 2 Monaten geschlossen, und diese Zeit will das neue Directorium dazu benutzen, den Saal zu restauriren, die Garderoben neu einzurichten und neue tüchtige Mitglieder zu engagiren. Der Minister hat diesen Herren bedeutende Zugeständnisse gemacht, aber ihnen auch die Bedingung gestellt, für ein gutes Repertoir zu sorgen, dasselbe namentlich durch Uebersetzungen zu vermehren, wodurch ein weites Feld eröffnet wird und seinen vortheilhaften Einfluss auch auf die Provinzialbühnen ausdehnt. Unser Publicum wird dann Gelegenheit haben, Vergleiche anzustellen. Die Hrn. Duponchel und Roqueplan haben die Königl. Academie der Musik mit den besten Vorsätzen übernommen und wir werden sehen, wie weit sie die gespannten Hoffnungen erfüllen werden.

— Die Oper Actéon von Auber, welche lange Zeit vom Repertoir verschwunden, ist wieder mit grossem Glanz in der komischen Oper in Scene gegangen. Besonders zeichnete sich Frl. Lavoye darin aus, welche mit reizender Stimme und geschmackvollem Vortrag das Publicum entzückte.

— Eine Soirée, welche der Erfinder der Saxhörner, Hr. Ad. Sax, in seinem geschmackvollen Saal in der *Rue neuve St. Georges* gab, hatte ein zahlreiches und elegantes Publicum versammelt; einstimmig wurde die Vollkommenheit seiner Instrumente anerkannt, welche nicht allein einen wesentlich günstigen Einfluss auf die Militairmusiken hervorgebracht, sondern auch die Orchestermusik verbesserte.

— Die Musik-Gesellschaft, welche von Hrn. Elwart begründet, jetzt schon eine grosse Anzahl von Mitgliedern besitzt, hat sich bestimmt entschlossen, den Namen „Gesellschaft zur heiligen Cecilie" anzunehmen, und werden sich die Mitglieder am 12. Juli im Sax'schen Saal versammeln.

London. Gordoni, der ausgezeichnete Tenor, welcher in dieser Saison ausserordentliches Furore gemacht, ist von Hrn. Vatel für nächsten Winter in Paris engagirt worden; derselbe heirathet die älteste Tochter des berühmten Baryton Tamburini. Die Nachricht dieser Verbindung wird den vielen Freunden des liebenswürdigen Künstlers um so angenehmer sein, als die Tamburinische Familie sich in ihrer Häuslichkeit besonders auszeichnet.

Barcelona. In dem hier neu erbauten Thaliatempel, zu Ehren der Königin *Theatro Isabella* genannt, wurde ein in künstlerischem Ansehen stehender Böhme Namens Zawrtal zum Kapellmeister des Orchesters ernannt. Am Eröffnungsabend gaben die Kunstmäcene Barcelonas eine Fête, bei welcher Gelegenheit Hr. Zawrtal böhmische Lieder und slawische Musikweisen vorzutragen aufgefordert wurde, die auch sehr ansprachen.

Constantinopel. Der Grossherr war von Liszt's Spiel so entzückt, dass er ihm als Beweis seiner Anerkennung einen kostbaren Turban und eine — Sklavin zum Geschenk machte.

New York. Hr. David, Director der französischen Oper in Neu-Orleans, ist nach Frankreich abgereist, um neue Mitglieder für seine Oper zu engagiren.

— Der berühmte Pianist Leopold de Meyer ist auf der Rückreise nach Europa begriffen. Er wird wahrscheinlich im Juli in Paris eintreffen. Zum grossen Bedauern seiner Verehrer und Freunde hat er sich geweigert, in New York zu spielen und wich einem Festmahl, welches ihm zu Ehren veranstaltet werden sollte, durch seine schleunige Abreise aus. Seit langer Zeit hat kein Künstler solche gute Geschäfte in Amerika gemacht, als Leopold de Meyer.

Mittel gegen die Heiserkeit. Der Sänger Lablache erzählt: „Ich war in Wien bei einem Concert am Hofe. Als ich an das Piano trat, war ich plötzlich so heiser geworden, dass ich keinen Ton aus der Kehle bringen und mich auch des Niesens nicht enthalten konnte. Der König von Neapel, der alte Ferdinand, der immer mir viel Zuneigung bewiesen hatte, nahm mich bei Seite und fragte: „Willst Du sogleich gesund werden?" — „Ach, gäbe es der Himmel! Majestät retten Sie mich." (Und ich niesste wieder.) — „Du nimmst schwarzen Rettig. Kennst Du Rettige?" — „Sehr gut" — „Den schneidest Du in sehr dünne, ganz gleiche Stückchen, bestreu'st diese mit Zucker und lässt 2 Stunden lang so den Saft herausziehen." — „Vortrefflich." — „Einen Theelöffel davon nimmst Du, wenn Du zu Bette gehst und einen am nächsten Morgen früh." — „Dann?" — „Das ist alles; dann bist Du gesund." — „Ich danke Ew. Majestät unterthänigst." — Zwei Tage darauf sang ich im Theater und war nie besser bei Stimme gewesen. Der König Ferdinand, der in seiner Loge war, applaudirte vorzugsweise und nach dem ersten Akte liess er mich rufen — „Nun, was hatte ich Dir gesagt?" begann der König mit triumphirender Miene; „Du hast doch mein Mittel benutzt? — „Ja, Sire," antwortete ich. — „Und wie hast Du es gemacht?" fragte der König weiter, dem ausserordentlich viel an der Sache zu liegen schien. „Nun," erzählte ich, „zuerst liess ich mir einen Rettig holen, den zerschnitt ich, dann that ich viel Salz, Pfeffer, Oel und Weinessig daran und ass ihn als Salat." — „Spitzbube!" entgegnete der König und wollte bös werden, musste aber doch lachen.

N. Kur.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 30. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 28. Juli 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an: In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements: Jährlich 5 Thlr. } Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. } Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Ueber Entstehung und Bedeutung der Melodie.

(Schluss.)

Die Musik ist ihrem innern Wesen nach lyrisch und eine Vergegenwärtigung der verschiedenen lyrischen Ausdrucksweisen in der Poesie wird uns einerseits auf die Mannigfaltigkeit des melodischen Ausdrucks in der Musik, andererseits aber auch auf das Gesetz der Entstehung einer Melodie führen. Jede innere Empfindung entsteht dadurch, dass das oben von uns bezeichnete geistig-sinnliche Gebiet der Seele durch irgend welchen Eindruck afficirt wird. Indem dieser Eindruck sich zu einer bestimmten Klarheit gestaltet, indem er, so zu sagen, auf jenem Boden Fuss fasst, bildet sich eine bestimmte Grundrichtung der Empfindung. Die beiden Endpunkte dieses Terrains sind Freude und Schmerz in ihrer absoluten Bedeutung. Der Schmerz wie die Freude erscheinen nicht immer in ihrer höchsten Potenz, sondern je nachdem der Eindruck auf das Gemüth beschaffen ist, gemildert, daher die Ausdrucksweisen der innern Empfindung zahllos sein können. Sobald sich nun dieselben in eigenthümliche Kunstformen umsetzen, erhalten wir in der Poesie die Ode, den Dithyrambus, die Elegie, die zahllosen Arten des Liedes u. v. A. Erschöpfen lassen sich die Formen nicht, und je weiter die Kunst in ihrer Entwickelung fortschreitet, desto mannigfaltiger werden sie. Ganz eben so ist es in der Musik. Jeder rein lyrische Ausdruck eines Gedichtes kann in musikalische Formen umgesetzt werden und nach dieser Seite hin geht die Musik mit der Dichtkunst vollständig parallel. Sobald die Musik einen Text zur Grundlage hat, ist eine melodische Gestaltung derselben unbedingt nothwendig, ich möchte sagen, sie ist nicht zu vermeiden. An Melodie kann es da niemals fehlen; höchstens wird die Uebertragung des dichterischen Gedankens in den musikalischen nicht vollkommen entsprechend sein, oder die Melodie wird musikalische Mängel enthalten, die lediglich nach technischen Gesetzen zu richten sind. Und doch ist es — *mirabile dictu* — einem Künstler, dem Hector Berlioz, gelungen, trotz des dichterischen Anhaltepunktes melodielos zu schreiben. Das sind indess Abnormitäten.

Viel merkwürdiger stellt sich das Wesen der Melodie da heraus, wo die Musik nur auf sich selbst angewiesen ist, wo sie als eine vollkommen freie und unabhängige Kunst erscheint. Das oben ausgesprochene Grundgesetz melodischer Gestaltung ist auch hier dasselbe, nur hat man etwanige Vergleichungspunkte auf andern Gebieten zu suchen. Jeder Gedanke, jede Empfindung äussert sich zunächst als Melodie, und je tiefer und klarer die innere Anschauung des schaffenden Künstlers ist, desto bestimmter treten die musikalischen Formen aus der Seele hervor, mag nun eine Anregung von Aussen stattfinden oder mag die Melodie als ein freies Tönen der Seele erscheinen. Zeitmaass, Tact, Rhythmus, spielen allerdings eine Hauptrolle, und sie tragen wesentlich dazu bei, der Melodie jenen ausgeprägten Character zu geben, wie ihn eine eigenthümliche Seelenstimmung erheischt. Man wird den Schmerz nicht durch ein *Scherzo*, die Freude und Heiterkeit nicht durch ein *Adagio* ausdrücken. Man wird den Rhythmus nicht durch wechselvolle Einschnitte markiren, wo es sich um den Ausdruck einer gleichmässigen, ruhigen Seelenstimmung handelt. Wer in dieser Beziehung wirkliche Verstösse begeht, dürfte in seinen musikalischen Fähigkeiten von der Mutter Natur sehr spärlich bedacht worden sein.

Wir kommen nun auf den am Anfange unsers Artikels angeregten Gesichtspunkt zurück und berühren damit unsere Aufgabe in ihrem innersten Kern. Man sagt bekanntlich von den Italienern, dass sie das Wesen und die Bedeutung der Melodie recht eigentlich begriffen hätten. Ihr musikalisches Schaffen basirt so gänzlich auf Melodiebildung, dass

sie in dieser ihrer Eigenthümlichkeit sowohl mit dem Text, als mit der harmonischen Combinationsgabe über alle Berge gehen. Worin hat das seinen Grund? Die Italiener halten das sinnliche Moment in der Melodiegestaltung fest. Ein Aufgeben desselben wäre ihnen zugleich ein Aufheben des Begriffs der Musik. Jene Fähigkeit, musikalisch schaffend sich auf der sinnlichen Grundfläche der Seele zu bewegen, ist ihnen angeboren. So wenig man nun an ihre Werke den Maassstab einer strengen, ästhetischen Kunstform legen darf, weil das sinnliche Element nicht geistig durchdrungen ist, eben so wenig wird man ihnen die eine Seite melodischer Formbildung absprechen dürfen. Dass es aber ein unbedingtes Erforderniss ist, den sinnlichen Boden festzuhalten, dafür giebt der ungewöhnliche Einfluss, den die italienische Musik stets ausgeübt hat, einen hinlänglichen Beleg. Dieselbe Erscheinung nehmen wir auf einem andern musikalischen Gebiete wahr. Woher kommt es, dass die jedenfalls bedeutenden Componisten der Tanzmusik, Strauss, Lanner, Jos. Gung'l durch ihre Tänze ein so allgemeines Interesse erregen? Sie halten den sinnlichen Character der Melodie fest, sie schildern und malen in den anmuthigsten Farben innere Seelenstimmungen ab und erheben dadurch den Tanz über diejenige Sphäre, welche bisher, einseitig genug, ein ausschliessliches Beobachten des Rhythmus ihm angewiesen hatte. Es giebt sehr viele Compositionen deutscher Künstler, denen wir Mangel an Melodie zum Vorwurf machen. Sieht man dieselbe näher an und hält sich an den trivialsten Begriff des Wortes Melodie, wonach diese eine nach bestimmten Gesetzen geordnete Reihenfolge von Tönen ist, so wird man jenen Vorwurf unmöglich begründen können. Denn jede Combination von neben einander liegenden Tönen wäre danach schon Melodie. Allein diesen Melodieen fehlt leider nur zu oft das geistige Band, und nicht nur dieses, sondern auch das sinnliche. Jene Melodieen sind nichts als Abstractionen, sie sind als Melodieen nicht einmal trivial, sie sind musikalische Rechenexempel, an denen man die vier Species musikalischer Rechenkunst studiren kann. Die höchste, aber auch zugleich die schwierigste Aufgabe der Kunst beruht in der Polyphonie. Wem es gelingt, hier melodische Gestaltungen hervorzurufen und durch das Ineinanderweben die Melodie nicht zu zerstören, der leistet das Höchste. Es versteht sich von selbst, dass wir unter einem solchen Künstler nicht den ersten besten Fugenfabrikanten uns denken; denn wenn man will, so ist nichts leichter, als eine Fuge zu schreiben. Aber Melodie, Schwung, Genialität in eine Fuge hineinzubringen, das ist Kunst. Es giebt keine musikalische Kunst ohne warme, süsse, interessante, leidenschafts- und schwungvolle Melodie. Wo ein frischer, kräftiger Born von Melodieen fliesst, da ist die Heimathsstätte der Musik. Die aus solchem Quell hervorgegangenen Werke leben ewig, sie veralten nie, sie sind keine Modeartikel, und wenn sie auch eine Zeitlang sich dem Lichte der Welt entziehen, ihr Glanz kann ihnen nicht genommen werden.

Der menschliche, irdische, endliche Geist ist aber ein merkwürdig Ding. Die Melodie, von der ich heute entzückt bin, sagt mir nach zehn Jahren nicht mehr zu, sie ist dieselbe geblieben, ich habe mich geändert. Aber der Mensch ändert sich nicht, wie ein Aprilwetter, und wenn der Musikfreund im hohen Mannesalter von Mozart's melodischen Klängen eben so hingerissen wird, wie der lebenslustige Jüngling, so haben wir hieran wohl ein Kriterium, was warme, gesunde, herzergreifende Melodie genannt zu werden verdient. Man hüte sich in der Kunst aber vor den grauen Jahren, man nehme sich vor dem Alter in Acht. Je älter der Mensch wird, desto theoretischer, abstracter gestalten sich seine Anschauungen und Auffassungsweisen. Daher kommt es denn auch, dass die Künstler mit herannahendem Alter — sie arbeiten schon für eine andere Welt — die Erde unter ihren Füssen verlieren, dass der sinnliche Boden der Kunst ihnen schwindet, dass sie mit einem Worte musikalische Rechenmeister werden. Beethoven's letzte Quartette tragen das Gepräge theoretischer Kunst, der Abstraction. Einem lebensfrischen, im Reiche der Töne schwelgenden Geiste sind sie nicht entquollen, so bewundernswürdig und unvergleichlich der musikalische Philosoph hier combinirt hat. Möglich, dass sie uns, wenn wir in die Jahre kommen sollten, mehr zusagen; aber um der heiligen Cäcilie willen nehme man diese Werke sich nicht zum Vorbilde. Die höchste Aufgabe der Kunst besteht darin, in ihren Gestaltungen Form und Inhalt zu identificiren, eine Aufgabe, die sich nirgend so eindringlich geltend macht, wie in der Musik und in den Gebilden der Plastik, weil hier der Inhalt die Form und die Form der Inhalt ist, und der Mensch scheint von der Natur so organisirt zu sein, dass er gerade im lebenskräftigsten Alter bei seinem künstlerischen Schaffen das Verhältniss zwischen Form und Inhalt am richtigsten abwägt. Seine Werke gehören dieser Welt an, und darin liegt ihr Werth, ihre Bedeutung; sie sind gesund, intensiv, mit einem Worte menschlich; der göttliche Geist durchdringt sie, mit ihrer Wurzel haften sie aber auf irdischem Boden. Darin hat es auch seinen Grund, dass Naturvölker so reich an kräftigen und characteristischen Volksmelodieen sind; ihre Naturwüchsigkeit bringt hier das richtige Verhältniss zu Stande, und der Künstler soll ja die Natur nachahmen in ihrer Reinheit und Frische, er soll seinen eigenen Geist säubern von krankhaften Richtungen und für seine Gebilde den Boden zu gewinnen suchen, der ihn mitten in die Menschlichkeit hineinversetzt.

Es ist aber zweitens noch ein anderes Element in der menschlichen Natur, das einer freien und natürlichen Melodie-Gestaltung entgegenarbeitet. Wir deuteten schon oben darauf hin. Wir meinen diejenige Region des geistigen Schaffens, wo ein Uebergang von der Kunst zur Philosophie, von der freien Bildungskraft der Phantasie zur Reflexion sich kund giebt. Die Poesie besitzt eine grosse Anzahl von Gedichten, die ihrem Wesen nach didactisch sind, die wir eher für Producte des Scharfsinns und geistreicher Reflexion, als künstlerischer Schöpferkraft ausgeben möchten. Dahin zählen eine Menge Epigramme, Sonette und Alles, was man in der Poesie didactisch zu nennen pflegt. Bei solchen Producten zeigt sich besonders die Abstraction, die feine Berechnung thätig. Auch die Musik besitzt dergleichen Werke, und wir begegnen ihnen vorzugsweise da, wo die Kunst formell auf ihrer höchsten Stufe steht, wo sie sich mit polyphonen Gestaltungen beschäftigt. Man könnte hierzu verschiedene Beispiele aus alter Zeit, selbst aus des Altmeisters Seb. Bach Werken anführen. Der reflectirende Verstand ist ein Feind der Phantasie, und wenn er über seine Bestimmung, ein formeller Rathgeber der Phantasie zu sein, hinausgeht, hemmt er die freie Bewegung des phantasieentsprossenen, musikalischen Gedankens. Auch hier bemerken wir wieder, dass die Melodie auf einem sinnlichen Boden wurzelt und dass eine Entfernung von demselben der melodischen Gestaltung hinderlich ist. Denken wir uns zu genauerer Erläuterung des Gesagten etwa das *Scherzo* einer Sonate, so lässt sich in einem solchen musikalischen Satze formell allerdings viel durch den Rhythmus an und für sich bewirken. Verbindet der Componist aber mit diesem nicht das sinnliche Element der Anmuth und Grazie, so erreicht er nimmermehr eine interessante melodische Färbung. Der Rhythmus allein bleibt eine leere Abstraction.

Indem wir so einerseits psychologisch einen festen Grund und Boden, den Sitz der Melodie im menschlichen Geiste nachzuweisen gesucht, andererseits in dem menschlichen Geiste den Feind der Melodie aufgefunden haben, ist der wesentlichste Theil unserer Aufgabe gelöst. Die Bedeutung und der Werth melodischer Formgestaltung ergiebt sich von selbst. Ohne Melodie keine Musik, und wenn wir nun noch speciell diesen zweiten Punkt herausheben

wollten, so würde das am genügendsten sich durch eine Characteristik möglichst vieler Melodieen thun lassen. Wir würden überall finden, dass die Melodie stets den eigentlichen Kern einer Musik bildet. Vergleichungen dürften da zu höchst interessanten Beobachtungen führen. Jedenfalls aber haben wir mit unserer Arbeit die beiden in der Gegenwart sich vorzugsweise geltend machenden Gegensätze, gänzliche Melodielosigkeit und einseitigen melodischen Schwulst auf ihre Basis zurückgeführt und zugleich einen Weg angegeben, wie der Tonkünstler mit sich zu Rathe gehen muss, wenn er diese Gegensätze von Haus aus in eine einheitliche Form bringen will. *Dr. O. Lange.*

Recensionen.

Charles Mayer, Concerto symphonique pour Piano et Orchestre. Op. 89. *D.* In Stimmen. Hamburg, bei Schuberth & Comp.

Wenn die Klavierheroen fortfahren, ihr Steckenpferdchen zu reiten, so muss die Kritik wohlauf sein, dieser wohlbeschwingten Jagd auf dem Fusse zu folgen, bis sie endlich die Reiter aus dem Sattel wird gehoben haben. Diese aus und innerhalb der Harmonie herausgegrübelten Figurationen werden ein Ende nehmen müssen, so wahr die vertrakten Künsteleien der Contrapunktisten in den Tagen eines Rameau, die überall hin, selbst bis auf die Bühne vordrangen, ihr Ende erreichen mussten, gleichwie Alles in unserer Kunst, was da nicht Seele, sondern Klingklang ist. Eben deswegen, weil beiden Zeiten, der damaligen und jetzigen, über der Künstelei und Verschnörkelung das wahre Leben der Kunst, die Seele, verloren gegangen ist, so liegt eine geistige Verbindung zwischen ihnen nicht ganz so fern, als man denken sollte. Damals wurde das Thema mit dem Thema begleitet, wenn es auch noch so dürr auf trocknen Reisern aufgepfropft wurde, und zwar möglichst vielstimmig, bis zur Sechszehn-, Vierundzwanzig-, Achtundvierzigstimmigkeit u. s. w., und man fragte nicht, ob es schön und erquicklich klang, wenn es nur auf dem Papiere recht wellenförmig, kreisförmig und wollig aussah. Heute dagegen wird das Thema einstimmig, höchstens mit einem Subbass, dieser aber ohne Gesang und ohne eine Mittelstimme, sonst mit jenen Figurationen begleitet, deren Wellen, Thürme, Kreise, Keile und schwarze Gestalten, ähnlich wie dort, mehr in das Auge als in das Ohr fallen. Auch Hr. Mayer beschenkt uns denn nun mit einem grösseren (also doch wohl durchdachteren?) Werke, und keineswegs können wir uns in Bezug auf jene Compositionsmanier bei ihm mit der sonst behenden Entschuldigung für dieselbe abfinden oder genügen lassen: es sei hier ein Salonwerk; als ob überhaupt das Pianoforte ein anderes, ob es in einer Kammer oder auf einem Boden oder auch in einem Salon stehe und als ob nicht die Kunst überall dieselbe ist! Ein Concert ist nun einmal eine Sonate mit oder ohne Begleitung für obligates Piano, sonst nichts, man taufe sie um, wie man will. Was eine Sonate sonst noch ist, dies zu erörtern, würde hier zu weit führen: mindestens ist sie mehr, als eine potpourriartige Zusammensetzung (Composition) beliebig aneinander gereihter, geistig nicht ineinander verschlungener Sätze, welche alle ohne Ausnahme lediglich von der harmonischen Figuration, die bald in die rechte, bald in die linke Hand vertheilt ist, ihr Dasein gewannen. Vom rein musikalischen Standpunkte aus gewährt daher dieses Concert höchstens den Genuss einiger leidlichen Melodieen, von denen die des Rondosatzes besonders frisch und munter, auch die des *Adagio's* anspricht (das Princip der melodischen Gestaltung lässt sich auch in der grössten Entartung der Kunst einmal gänzlich nie und nirgend verdrängen). Technischer Seits möchte schwerlich etwas darin zum Vorschein kommen, was nicht hinlänglich durch die neuesten Klavierwerke schon bekannt geworden wäre, wenn nicht eher Manches durch Wiederaufnahme für verbraucht gelten könnte. Formell möchte der erste Satz nicht einmal abgerundet erscheinen, indem die Feststellung des zweiten Themas in der *Tonica* gänzlich unterblieben ist. Aesthetisch endlich mangelt die Beseeligung und Verkettung der Motive und Themen ineinander. Ebenso wie die Pianostimme die letzteren und zwar eins nach dem andern aufreihet, so das Orchester, welches unschlüssig, was es eigentlich solle, dem Pianisten nur zur Seite steht, den Tuttitusch der Bravorufensollenden Zuhörer zu unterstützen. Allerdings ist dasjenige, was es aufzuspielen hat, orchestermässig und in dem Grade, als die Klavierstimme klaviermässig, auch ist die Intrade weitläufig genug. Will man daher und ist der Componist schon damit zufrieden, so kann man von dieser, der technischen, Seite seinem Concerte nur Lobenswerthes nachsagen, wohingegen es, als Kunstwerk genommen, von geringem Gewichte sein möchte. So viel ist gewiss, weiter in schwülstigen Figurationen wird man nicht mehr gehen können, sondern zur edlen, grossen Einfachheit, zur Anmuth und Naivität umkehren müssen, und wir getrösten uns in dem Augenblicke des am meisten entarteten Geschmackes am ehesten einer baldigen Reform, in deren Sinne hiermit allen denjenigen, welche noch in ihm sich kleiden, das *quousque tandem* entgegengeschleudert werde! *Fl. G.*

Ch. de Bériot, Valse pour Violon et Piano. Op. 58. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Ein Musikstück dieser Gattung von de Bériot lässt mit Recht etwas Besonderes, Originelles erwarten. Wir finden indessen nur einen ganz gewöhnlichen Walzer, wie der Tagesgeschmack deren in Unzahl hervorbringt. Es scheint fast, als hätte der Componist denselben nur improvisirt, wenigstens berechtigt folgende Stelle zu diesem Glauben:



Dergleichen sollten wohl auch im unbedeutendsten Musikstück und — bei einem Meister wie de Bériot am allerwenigsten vorkommen. *C. B.*

Léon de Saint-Lubin, Grand Duo concertant, en forme de Sonate pour Piano et Violon composé et dedié a son ami Charles Nutly. Oev. 49. Hamburg et Leipzig, chez Schuberth & Comp.

Die Composition ist ein vom Preis-Institut des Norddeutschen Musikvereins sehr belobtes Werk. Hr. Saint-Lubin gehört zu den gediegenen Musikern der Gegenwart. Ihm geht ein sehr vortheilhafter Ruf voran, und so lässt sich auch von diesem Werk, das einer Gattung angehört, die durch die bekannten Quartettversammlungen des Componisten mit Vorliebe cultivirt wird, nur das Beste erwarten. Sollen wir den Totaleindruck wiedergeben, den diese Composition auf uns gemacht hat, so können wir uns nur lobend über dieselbe aussprechen. Das Concert ist äusserst fliessend geschrieben, nicht zu schwierig in der Ausführung, gesang- und melodiereich. Tragen seine Melodien auch nicht die Originalkraft des Genies, so spricht es dennoch in hohem

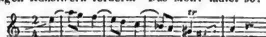
Grade an und hält sich von jeder weichlichen und kraftlosen, einseitigen Melodik fern. Die Virtuosität ist in ihm die Dienerin des Gedankens, nicht umgekehrt. Daher wird sie denn auch nur so weit in Anspruch genommen, als sie einen natürlichen, aus dem Fluss der Arbeit sich ergebenden Effect hervorrufen soll. Der erste Satz sagt uns in jeder Beziehung zu und dürfte in einem Concert selbst des Beifalls musikalischer Rigoristen gewiss sein. Das *Scherzo* ist leicht und natürlich gehalten, wenn auch nicht in der characteristischen Schärfe der Grossmeister. Wir hätten daran nur auszusetzen, dass das Thema des *Trio's* mit dem *Scherzo* in nicht hinlänglich ausgeprägtem Gegensatze steht. Der Unterschied des *Minore* und *Majore* reicht nach unserer Meinung nicht aus; wir fordern zugleich einen Gegensatz des Gedankens. Wenn man aber das eine Thema:



mit dem andern:



vergleicht, so genügt die *Dur*-Tonart und die Taktveränderung nicht, um den erforderlichen Gegensatz zwischen *Scherzo* und *Trio* zur Geltung zu bringen. Man merkt, dass der Componist aus dem Grundgedanken des *Scherzo's* nicht hat herauskommen können. Dagegen will es uns sehr gefallen, dass in dem *Rondo* sämmtliche Hauptmotive wiederkehren, das letztgenannte, wie das gesangreiche Thema des *Adagio's* als Intermezzo, wenn wir andererseits auch wiederum als eine Schwäche an der Arbeit herverheben müssen, dass das *Rondo* selbst in seinem Hauptmotiv sich zu wenig von dem *Scherzo* unterscheidet und dadurch jene Mannigfaltigkeit der Arbeit fehlt, die wir von jedem selbstständigen Kunstwerk fordern. Das Motiv lautet so:



Immerhin aber bleibt die Arbeit höchst schätzenswerth, indem sie auch für die Technik der Violine wie des Pianofortes den gegenwärtigen Standpunkt festhält. Ausstattung lobenswerth. *Dr. L.*

Joseph Nowakowski, 12 Etudes pour le Piano. Oev. 25. Cah. I. et II. Leipzig, chez Fr. Kistner.

Die Etudenliteratur ist so angeschwollen, dass sie das kaum mehr sichtbare Terrain gesunder Früchte baldigst ganz zu überschwemmen droht. Der Componist. dessen sonst schon in diesen Blättern gedacht worden, widmet die Sammlung seinem Freunde Chopin. Die Etüden sind in Chopin's Manier geschrieben, manche recht schwer auszuführen, andere wieder leichter, theils mit melodischen, gesangreichen Unterlagen versehen, theils ganz und gar auf technische Uebungen berechnet. Es gehört eine eigenthümliche Geschmacksrichtung dazu, all seinen Fleiss — und der ist aus diesen Arbeiten zu erkennen — auf dergleichen Faseleien zu verwenden. Man wolle doch lieber das Beste, was bereits in diesem untergeordneten Genre geschrieben ist, benutzen, um die für heutige Zeit erforderliche Technik zu gewinnen, übrigens aber zu gediegener und kunstgemässer Gedankenentwickelung zurückkehren. Was hat das Ohr davon, wenn es stundenlang also gequält wird:



Man macht sich unwillkührlich einen Text dazu, also: dudeludeludeludeludel u. s. w. *Dr. L.*

Ferd. Waldmüller, La Vigneur. Etude de Salons pour Piano pour la perfection des octaves. Oeuv. 16. Vinnne, chez Pietro Mechetti.

Jeder der jungen Wiener Componisten schreibt ein oder gar einige Hefte Octav-Etüden; so machten es Pirkherdt, Pauer, Pacher u. A., und so bringt auch hier Hr. Waldmüller sein Opfer dem Studium der Octaven dar. Nicht besser oder schlechter als andere finden alle solche Octaven-Studien ihr Publicum, namentlich aus solchen Spielern bestehend, die sich keines ordentlichen Fingersatzes befleissigen wollen. Mit der linken Hand werden diese Herren (Damen scheuen schon eher die steten Octavsprünge), da sie gewöhnlich sehr einfach gesetzt ist, schon fertig; sie setzen nun ihren Daumen und kleinen Finger der rechten (ohne auf die Obertasten den vierten zu gebrauchen) in die gehörige Distance auseinander und hämmern alsdann mit steifem Arm tüchtig darauf los, so dass der stärkste Mechanismus eines sonst guten dauerhaften Instrumentes solchem Bravourspiele alsbald und sicher erliegt. Also die Herren Instrumentenmacher können sich bei den Herren Octav-Etüdenmachern bedanken, dass ihnen diese mittelbar in den Beutel arbeiten. 23.

Franz Lachner, 4 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 81. Mainz, bei Schott's Söhnen.

— —, 6 Kinderlieder mit Pianoforte-Begleitung. Op. 83. Ebend.

— —, Kriegers Gebet, in Musik gesetzt für 4stimmigen Männerchor mit vollständiger Militairmusik- oder Pianoforte-Begleitung. Op. 89. Ebend.

Vom Componisten der „Catharina Cornaro" liegen uns hier drei kleinere Werke vor, die in nicht geringerem Grade als seine grösseren Compositionen den gediegenen und kenntnissreichen Musiker bekunden. Ohne eine gesuchte Originalität zu entfalten, athmen Lachner's Tondichtungen stets eine gewisse Eigenthümlichkeit durch Characteristik und sorgfältige Ausarbeitung, Vorzüge, denen wir z. B. gleich in dem ersten Liede des oben angeführten Liederheftes (Op. 81) in der Art und Weise begegnen, wie der Componist in der Begleitung ein sprechendes Motiv:



mit eben so grosser Consequenz als Wirkung durchführt, während die Singstimme keineswegs dadurch in ihrem me-

lodischen Flusse gestört wird und das Ganze dem Inhalte des Textes entsprechend aufgefasst erscheint. Von besonders eigenthümlicher Färbung gestaltet sich der Mittelsatz dieses Musikstückes bei den Worten:

„Und doch hab' ich's ergründet“

durch das Fortschreiten der Singstimme im *Unisono* mit dem Basse der Pianofortestimme, ein Passus, der, vielfach von Schubert benutzt, hier mit Glück ausgebeutet ward. Dem „Wiegenliede“, No. 2, hätten wir jedoch eine sich der einfachen Melodie natürlicher anschmiegende Begleitung gewünscht. No. 3 und 4 sind (wie No. 1) durchcomponirte Gesänge von leidenschaftlicher Haltung und trefflicher Wirkung. Die stets effectvolle Behandlung der Singstimmen, die sowohl diesen als den zuvor besprochenen Gesängen eigen ist, verräth den gesangskundigen, erfahrenen Meister und wird zur Verbreitung des Heftes beizutragen nicht verfehlen.

Die (vierstimmigen) Kinderlieder, von Hoffmann von Fallersleben, betreffend, so dürften sie ihrem Zwecke sehr wohl entsprechen, indem sie die Vorzüge fasslicher Melodieen und leicht ausführbarer Begleitungen verbinden. Nur gegen einzelne harmonische Wendungen hätten wir uns, als für ungeübte Ohren nicht fasslich genug, zu erklären; so z. B. gegen Harmoniefolgen benachbarter Dreiklänge, wie No. 6: „Bione“ durch das unmittelbare Auftreten des *B-dur*-Accordes nach vorherigem *C-dur*-Abschluss zu Tage fördert.

Eine eben so charaktervolle als überhaupt gediegene Composition lernten wir in dem oben zuletzt angeführten Männerchor: „Kriegers Gebet“ kennen und schätzen. Das Werk zeichnet sich vor vielen ähnlichen Productionen der Neuzeit durch selbstständige Stimmenführung und eigenthümliche Haltung aus, so dass wir es allen Männer-Gesangsvereinen mit gutem Gewissen zur Beachtung empfehlen können. Obgleich das treffliche Musikstück, mit Militairmusik-Begleitung ausgeführt, von besonders glänzender Wirkung sein wird, dürfte es doch auch mit Pianoforte-Begleitung reichen Genuss gewähren und gewiss überall gern gesungen und gehört werden. Das Ganze erschien in Partitur, im Klavier-Auszug, in Instrumental- und Singstimmen, und zwar in einer so splendiden Ausstattung, wie man sie von der Schott'schen Officin stets gewärtig ist. *Jul. Weiss.*

Berlin.

Concerte.

Die drei Geschwister Friederike, Julie und Hedda Berwald, auf deren Gesangstalent schon wiederholentlich in diesen Blättern aufmerksam gemacht worden, gaben am 20sten im Opernhause ein Concert. Dasselbe wurde mit der Ouvertüre zu „Fidelio“ eröffnet. Alsdann sangen die drei jungen Damen ein Terzett aus Rossini's „Wilhelm Tell“, geschmackvoll und trefflich eingeübt. In einer Cavatine aus „Linda von Chamouni“ zeigte Frl. Julie eine in der That vollendete Ausbildung ihres klangreichen und angenehm ansprechenden Organs. Ihre Coloraturen sind gewandt, beweglich und die Intonation correct. Wenn wir auch in dem Vortrage etwas mehr Feuer und Wärme gewünscht hätten, stellen wir doch die Leistung als solche den allgemein befriedigenden vollkommen gleich. Frl. Friederike war in dem Vortrage einer Arie aus „Hernani“ von Verdi nicht minder ausgezeichnet, wenn auch die Stimme schon ein wenig angegriffen ist, und in demselben Verhältniss bestätigt sich dies in einem Duett von Celli, welches von den beiden Schwestern gesungen wurde. Ganz vortrefflich und bei weitem anziehender — denn italienische Arien hört man oft, die Gesangsbildung für den Salon zielt meist darauf hin — erschienen uns die drei Schwestern in schwedischen Nationalliedern, von denen namentlich die lebendig rhythmisirten ein characteristisches Gepräge trugen. Die Ausführung dieser Ensembles war vortrefflich. Nicht nur das gegenseitige Abwägen der Effecte in den einzelnen Stimmen, sondern auch das gemeinsame Aushauchen der Accorde wirkte sehr anziehend, und erwarben sich die jungen Künstlerinnen den allgemeinsten Beifall des reich besetzten Hauses. Wir hoffen in einer zweiten Concertleistung noch einmal auf die jungen Damen zurückzukommen. Hr. Kammermusikus Nehrlich unterstützte das Concert durch den Vortrag einer Phantasie für die Klarinette.

In einer zweiten Concertleistung am 24sten erwarben sich die jungen Künstlerinnen nicht mindern Beifall. Besonders aber zeichnete sich Frl. Julie Berwald im Vortrage der grossen *B-dur*-Arie aus Mozarts Don Juan aus. Die schwedischen Lieder, von denen namentlich die Polonäse aus Dalecarlien und „der Hirt“ am meisten gefielen, bleiben aber immer die anziehendsten Leistungen der jungen Damen, und ist zu erwarten, dass sie durch ihr treffliches Ensemble in den Nationalliedern noch oft und vielseitige Anerkennung finden werden. *Dr. L.*

Correspondenz.

Neustrelitz, im July.

Der Tenorist Wurda, welcher sich mit der neuen Theater-Direction zu Hamburg wegen eines weitern Engagements nicht vereinigen konnte, gab uns 16 Gastdarstellungen, und zwar in den Opern Norma, Nachtlager, Stradella, Freischütz, Nachtwandlerin, Stumme und Pirat. Seine Stimme ist noch immer herrlich, namentlich in den mittlern Chorden; die Abnahme der höhern Brusttöne ersetzt er durch ein trefflich ausgebildetes Falsett, wie er überhaupt ein durchweg ausgebildeter Sänger ist, welchem, und das ist die Hauptsache, von Gott die grosse Gabe verliehen ist, mit seinem Gesange stets Herz und Gemüth zu treffen. Er ist auf 6 Jahre bei unserer Oper engagirt, und wir wollen hoffen, dass durch ihn neues Leben in dieses einer völligen Reorganisation sehr bedürftigen Instituts kommen werde.

Die Gräfin Rossi befindet sich seit längerer Zeit bei unserm Hofe zum Besuche, und es kann nicht fehlen, dass durch sie uns mancher musikalische Genuss bereitet wird, sowohl in Hofconcerten als Privatcirkeln. Das interessanteste musikalische Ereigniss war aber die Aufführung des 1sten und 2ten Acts der Lucrezia durch Dilettanten auf einer eigends dazu im Grossherzogl. Schlosse errichteten Bühne. Die Gräfin Rossi gab die Lucrezia. Eine solche Aufführung ist begreiflicherweise nicht Gegenstand eines öffentlichen Referats, obgleich es im Interesse der Kunst schade ist, die originelle Auffassung der Lucrezia, sowie die vollendete Ausführung dieser Partie nicht in alle Einzelnheiten besprechen zu dürfen. Den Gesang der Gräfin Rossi zu preisen, wäre eben so lächerlich, als nutzlos. Wer ihn hörte, kennt ihn; wer ihn nicht hörte, kann sich doch keinen Begriff von demselben machen; wahrlich, über diese Dame scheint die Zeit ihre Macht verloren zu haben.

Max Bohrer, der Altmeister des Violoncell's, war vor einigen Tagen hier, und gab ein Concert. Er ist bekanntlich der Einzige, dem Bernhard Romberg die Ebenbürtigkeit einräumte, und dies verdient er auch, denn er ist einer der Wenigen, die eine gründliche, tüchtige Schule durchgemacht haben. Desshalb ist er auch in allen Sätteln gerecht, in allen Formen und Richtungen zu Hause; gleich vortrefflich in einem Concert von Romberg, einer modernen Salon-Pieçe oder einem Beethovenschen Quartett. Er ist nicht ein auf 5 bis 6 Concertpieçen dressirter Saitensprin-

ger mit langen Haaren, dünnen Backen, und erlogener weltschmerzlicher Nationalität im Blick und Vortrage, sondern ein Künstler, mit voller Liebe für das Instrument, dem er mit eisernem Fleisse sein Leben gewidmet, mit richtigem Gefühl und wahrem innerlichen Interesse für die Piece, die er gerade vorträgt. Desshalb ist sein Vortrag auch immer wahr, und geht zu Herzen, wie er aus dem Herzen kommt. Der Ton auf seinem herrlichem Andrea Guarniero ist schön, voll und edel, die Technik vollendet — deshalb möge keiner, der Gelegenheit hat, versäumen, diesen roi de Violoncelle, wie ihn französische Journale nennen, zu hören. *C.*

Tremolofon.

Innerhalb der letzten 10 Jahre bereicherten einige gediegene Akustiker die Kunstwelt mit diversen neuen Instrumenten von dem überraschendsten Klangeffect, unter denen diejenigen des Akustikers H. Kaufmann den ersten Platz einnehmen. Lange hatte man vergeblich danach gestrebt, auch dem Pianoforte einen edleren Character durch Auffindung eines Mechanismus für gehaltene Töne anzueignen, bis es zwei denkenden Köpfen, den Hrn. Erard und Wilschek, gelang, das wichtige Geheimniss zu enthüllen. Obgleich die Erfindung schon mehrere Jahre alt ist und eine völlige Reform auf dem Gebiete der Flügelmusik bewirken könnte, so ist das Tremolofon, welches in seiner Bauart ganz dem Pianoforte gleicht, doch nur sehr selten zu hören und zu sehen. Schon der eigenthümlich wohlthätige Eindruck, welchen der himmlisch süsse Klang auf mich machte, nöthigt mich, auf dieses liebliche Instrument die öffentliche Aufmerksamkeit zu lenken.

Ich sah in Warschau zwei Exemplare davon, das eine bei Sr. Durchl. dem Fürsten von Paskewitsch-Erivan, das andere bei Hrn. Wilschek, welcher Letztere in meiner Gegenwart Proben seiner Virtuosität in der Behandlung des Tremolofons ablegte, auch mir die vortheilhaften Recensionen über diejenigen Concerte zeigte, welche er in Wien und Paris mit dem rauschendsten Beifall gegeben hatte.

Was nun zuvörderst die Klangart anbetrifft, so nähert es sich am meisten derjenigen der Blaseinstrumente, nur dass das schmetternde und schnarrende Element derselben hinweg zu denken ist und man sich ein süss dahinschmelzendes, sanft sich fortbewegendes, Behaglichkeit erweckendes Getragensein der harmonischen Massen vorzustellen hat. Die Idee dazu ging von Hrn. Wilschek aus, die praktische Durchführung gelang Hrn. Erard.

Man hat sich einen Flügel zu denken, an welchem zwei Klaviaturen angebracht sind, von denen die eine für die gewöhnliche, die andere für die tremolofone Behandlungsweise bestimmt ist. Durch die Hinzufügung der Flügeltastatur gewinnt das Instrument an Tongehalt, denn die Wirkung einer kurz angeschlagenen Tremolofontaste unterscheidet sich von einer gleich kurz angeschlagenen Flügeltaste sehr wesentlich. Die kurz angeschlagene Flügeltaste zieht einen nur einmaligen kurzen Hammeranschlag nach sich, während die noch so kurz angeschlagene Tremolofontaste mehrere Schläge bewirkt. Nun offenbaren sich aber diese Schläge keineswegs in einer abgerissenen, für das Ohr zählbaren Reihefolge, sondern vermöge der schnellen Aufeinanderfolge verbindet sich die Schwingung der so eben angeschlagenen Saite mit der blitzschnell darauf folgenden, und es erzeugt sich sonach der gehaltene Orgelton, dessen Stärke oder Schwäche von der technischen Willkühr des Spielers, von dem stärkeren oder schwächeren Druck der Finger abhängt. Die Flügeltastatur liegt über der Tremolofonklaviatur.

An dem linken Anfang und Ende der Flügellänge befinden sich zwei Räder, um welche ein Seil gezogen ist. Das Hinterrad muss von einer Person gedreht werden. Durch dieses Winden wird das Seil in Bewegung gebracht und die Umdrehung des Vorderrades verwirklicht. Die Axe des Vorderrades verbindet sich sonach mit dem Mechanismus, welcher den Hammer, so oft er nach seinem Anschlage halten will, immer wieder von Neuem in die Höhe schnellt, vorausgesetzt, so lange der Finger auf der betreffenden Taste liegen bleibt.

Ich werde mir Mühe geben, dieses ausgezeichnete Instrument auf berlinischem Gebiete in allgemeine Aufnahme zu bringen, obgleich es nicht schwer sein dürfte, lebhafte Sympathie dafür zu erwecken, sobald es nur einigermaassen bekannt geworden sein wird. Insbesondere empfehle ich es angehenden Organisten, welche auf sehr angenehme Weise sowohl ihren Tonsinn als auch ihr technisches Vermögen damit bereichern können. Auch bei der Andacht im häuslichen Kreise würden es Alle, die es zu Gehör und Gesicht bekommen, als eine willkommene Gabe betrachten. Sobald ich am hiesigen Platze ein Tremolofon gefunden haben werde, will ich es veröffentlichen, damit ein Jeder sich von dem praktischem Nutzen dieser vortrefflichen Erfindung überzeuge. Es unterscheidet sich wesentlich von der Fisharmonica. Die erstgenannten beiden Instrumente sind in Wien gebaut worden, und es dürfte daher nicht schwer fallen, ein gutes Modell zu erwerben und es hier gebräuchlich zu machen.

Den Hrn. Erfindern sei hiermit der innigste Dank für das reiche und wichtige Geschenk dargebracht! *E. A. Wiener.*

Feuilleton.

Berlin. Der Königl. Musik-Director Wieprecht ist nach Breslau abgereist, um dort mit den vereinigten Militairchören Concerte zu veranstalten.

— Der beliebte schwedische Liedercomponist Dannström ist hier angekommen.

— Die „Berliner musikalische Zeitung" bringt folgenden Artikel über Zwischenactmusik, dem wir nur unsere vollkommene Zustimmung zollen können und der wie folgt lautet: „Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass von höheren ästhetischen Gesichtspunkten aus die Sitte, die Zwischenacte des Schauspiels mit Musik auszufüllen, eine Unsitte ist, nur denen angenehm, welche Zerstreuung und möglichst schnellen gedankenlosen Wechsel suchen. Eine Ouvertüre vor Beginn des Stücks zur Sammlung der Zuschauer wäre völlig ausreichend; in den Zwischenakten wirkt die Musik, ist sie nicht eigens für das Stück componirt, nur störend. Leider aber möchte es vergeblich sein, gegen ein solches Verfahren anzukämpfen, da es von der grossen Menge gewünscht wird und diese in theatralischen Angelegenheiten immer noch die entscheidende Stimme hat. Darauf aber ist zu sehen, dass zu solcher Ausfüllung nicht Meisterwerke von Haydn, Mozart und Beethoven gewählt werden, wie es bei verschiedenen Theatern — auch in Leipzig — gebräuchlich ist. Nicht allein dass Niemand darauf hört und wegen des Geräusches auch nicht hören kann; oftmals geschieht es, dass der Vorhang früher aufgeht, und dann in der Mitte des Satzes abgebrochen werden muss. Das ist eine Nichtachtung der höchsten Leistungen der Tonkunst, welche der Zerstörung der griechischen Kunstwerke durch die Barbaren gleichkommt. — Dies die Meinung des Hrn. Fr. Brendel und auch die unsrige. — Publicum und Theatermusik verderben sich gegenseitig. Die Musiker können nicht mit Lust und Eifer spielen, wenn der Lärm zugeschlagener Thüren die schwachen Takttheile betont, wenn die Zuhörer schwatzen und lachen, und diese werden wieder nicht durch die Musik gefesselt, weil sie schlecht ist. Unserer unmaassgeblichen Meinung nach ist die Musik zu den

Schauspielen meistentheils überflüssig, und lieber keine Musik als entwürdigte Musik in einem der höchsten Kunst gewidmeten Tempel."

— Aus zuverlässiger Quelle können wir des grossen Meister Spontini's Ankunft in diesen Tagen in unsern Mauern verkünden.

Potsdam. Die Anwesenheit des russischen Thronfolgers gab zu einem griechischen Gottesdienst Veranlassung, dessen Liturgie der Königl. Domchor unter des Musikdirectors Neidhardt's Leitung vortrefflich ausführte, was um so mehr Anerkennung verdient, als wegen der Kürze der Zeit keine Probe vorher veranstaltet werden konnte.

Breslau. Mad. Schlegel-Köster trat hier in Euryanthe auf und zwar mit demselben grossen Talent, welches diese Sängerin gerade für diese Parthie auszeichnet. Wir bedauern aufrichtig, dass Mad. Köster durch ihr Berliner Engagement uns für diesen Winter des grossen Genusses beraubt, sie hier zu hören, wo ihr Talent sich so viele Verehrer und ihre gesellige Liebenswürdigkeit so viele Freunde erwarb.

Hamburg. Frl. Babnigg, welche neulich im Barbier als Rosine auftrat, ist eine recht brave und namentlich für ihre Jugend weit vorgeschrittene Sängerin, bei weitem besser aber gelingt ihr der Vortrag eines einfachen Liedes als Bravourparthieen, wie die der Rosine, zu welcher ihrem colorirten Gesang noch Fertigkeit und Routine abgeht.

Frankfurt a. M. Frl. Tuczek gastirt mit vielem Beifall; in der neulichen Darstellung der Donna Anna in Don Juan gefiel dieselbe aber nicht in dem Maasse, obgleich sie, was den Gesang anbetrifft, viel Treffliches leistete, indessen in der Auffassung bei Weitem ihrer Vorgängerin, der Mad. Viardot-Garcia nachsteht. Die Künstlerin erndtete viel Beifall und man sieht mit Interesse ihren fernern Darstellungen entgegen.

Wien. Die ungarischen Nationalsänger traten zum letzten Mal unter Mitwirkung der Mad. László, Sängerin des Nationaltheaters in Pesth, auf. Diese braven Künstler fanden die ihnen gebührende Anerkennung des Publicums.

— Die Proben zur Aufführung der Kücken'schen Oper „der Prätendent" haben bereits begonnen; die ersten Aufführungen wird der Componist selbst leiten.

Dresden. Man liest von ganz besondern Theaterintriguen, welche an unserm Hoftheater sich geltend machen. Besonders sollen diese von unserm Kapellmeister Wagner zu Gunsten seiner Nichte ausgehen. Den Hamburger „Jahreszeiten" wird dies in folgenden Worten aus Dresden geschrieben: „Hier ist ein furchtbar vulkanischer Boden, auf dem die Kunst unmöglich gedeihen kann. Der Kapellmeister Wagner ist hier für und gegen Alles, was seine Nichte verdunkeln kann. So soll Wagner Sängerinnen, in denen er möglicher Weise Rivalinnen seiner Frl. Nichte erblickt, durch allerlei Manöver von unserer Bühne entfernt halten etc."

Leipzig. Frl. Agthe, eine jugendliche und hübsche Sängerin vom Grossherzogl. Theater zu Weimar, trat als Amine in der Nachtwandlerin auf. Dem ersten Theil ihrer Rolle genügte die junge Künstlerin besser als dem zweiten. Das Publicum spendete aufmunternden Beifall.

— Mendelssohn-Bartholdy durchreist jetzt die Schweiz und findet überall eine freudige Aufnahme.

Prag. Hr. und Mad. Beckmann setzen ihr Gastspiel am hiesigen Theater fort. Mad. Beckmann musste fast immer ihre Gesangsstücke wiederholen. Der Besuch war bei jeder Vorstellung ein sehr zahlreicher.

Weimar. Ende vorigen Monats liess sich hier der 9jährige Sohn des in der Braunschweigischen Hofcapelle angestellten ersten Flötisten Zizold hören. Die für das jugendliche Alter des kleinen Virtuosen eminente Fertigkeit, wie die Schönheit des Tons und Ausdrucks ist bewundernswerth.

Presburg. Unsere neu engagirte Opern-Gesellschaft ist besser, als man es von einer Provinzialbühne verlangen kann. Das mannigfaltige Repertoir wird mit mehreren neuen Opern vermehrt, als: Alfred der Grosse von Reuling, und die mehr als 100 Mal in London mit grossem Beifall gegebene Oper: The Enchantress, Musik von Balfe, und wird also die erste Bühne sein, welche in Deutschland diese Oper geben wird.

— Hauser, Heindl und Rubinstein gaben trotz der ungünstigen Jahreszeit ein sehr besuchtes Concert, besonders aber war es Hauser, welcher stürmischen Beifall erndtete.

Pesth. Am 10. d. M. fand die Einweihung unsers Interim-Theaters statt. Das Haus war nur schwach besetzt. Die Aengstlichkeit vor etwaigem Unglück mochte wohl Viele zurückgehalten haben.

Zürich. Der Gesangverein brachte dem durch unsere Stadt reisenden Felix Mendelssohn-Bartholdy vor seiner Wohnung eine grosse Serenade.

Paris. Berlioz ist zurückgekehrt, nachdem man in Russland und Deutschland seine Verdienste und auch seine Schwächen richtig gewürdigt hat. Unsere ausgezeichnete Sängerin Mad. Dorus Gras befindet sich noch immer in London. Die Königin von England, welche diese grosse Künstlerin zu sich einladen liess, dankte ihr in den schmeichelhaftesten Ausdrücken für den hohen Genuss, welchen ihr grosses Talent ihr verschafft hat. Hr. Seligmann und Schulhoff werden die Pyrenaen-Bäder besuchen und dann nach Madrid gehen wo man sie erwartet. Unser Musik-Conservatorium, das gross und einzig in seiner Art dasteht, hat es nicht nöthig sich gegen ungerechte Angriffe zu vertheidigen, hinlänglich sprechen dafür die Zeugnisse seiner Wirksamkeit. Denn zu keiner Zeit hat dasselbe eine grössere Anzahl Schüler besessen, mehr Thätigkeit nach allen Richtungen entwickelt und niemals mehr Dienste geleistet als in diesem Augenblick. Die dem Unterricht zu Grunde gelegten Lehrmethoden sind die aller vorzüglichsten und es genügt nur deren Aufzählung; die Schule des Violinspiels von Baillot gewiss das beste und belehrendste Werk unsrer Zeit. Die vortreffliche Schule von Adam (dem Vater), Lehrer der meisten unserer berühmtesten modernen Pianisten, dann die ausgezeichneten Gesangschulen von Cherubini, Gossec und Mehul, mit deren Hülfe sich der grösste Theil unsrer ersten Sänger gebildet. Mehrere dieser Schulen sind bisher weniger bekannt, weil dieselben einzig und allein zum Gebrauch des Conservatoriums bestimmt waren, jetzt aber werden diese auch zur allgemeinen Benutzung gelangen, nachdem Herr Tonpernas das Verlagsrecht erworben.

Lyon. Das neue Werk Felicien Davids „Christoph Columbus" kam in dieser Woche unter des Componisten eigner Leitung zur Aufführung. Seit langer Zeit wurde kein Werk mit solchem Beifall bei uns aufgeführt und wünschen alle Musikfreunde eine baldige Wiederholung desselben.

London. Frl. Jenny Lind hat eine Einladung, nach Dublin zu kommen, abgelehnt, ungeachtet man ihr für 2 Vorstellungen 1000 Pfund St. bot. (Wie reimt man diese Summe Goldes mit der entsetzlichen Noth in Irland zusammen?)

— Bis jetzt fanden nur 4 Hof-Concerte statt, die beiden ersten mit den ausgezeichnetsten Sängern beider italienischen Opern, die beiden letzten bei der Anwesenheit des Königs und der Königin von Belgien am 28. und 30. Juni. Zu jenen waren Mad. Dorus Gras und Royer die glänzenden Vertreter der französischen Schule — zu diesen nur Lablache und Jenny Lind, welche unter andern Schubert'sche Lieder vortrug.

— Spohr dirigirte am 9. d. M. hier sein Oratorium „der Fall von Babylon", welches von der geistlichen Musik-Gesellschaft zur Aufführung kam. Eine ungeheure Zuhörermenge hatte sich eingefunden, die das Werk des berühmten deutschen Altmeisters unter seiner eignen Leitung hören wollte. Das Werk selbst so wie die Ausführung, welche nur mit 2 Proben hergestellt war, wurden enthusiastisch aufgenommen.

Copenhagen. Der Hof-Kapellmeister **Franz Gläser** hat den Danebrog-Orden erhalten.

Petersburg. **Ch. Mayer** hat bald nach seiner Rückkehr uns wieder verlassen, um einer Einladung des Königs von Dänemark zu folgen; er begiebt sich über Reval, Helsingörs nach Stockholm, von da nach Copenhagen, wird dann auch in einigen deutschen Städten Concerte geben und wie man sagt, sich in Dresden niederlassen.

Rom. Eine Sammlung, welche zum Leichenbegängniss O'Connels veranstaltet wurde, hat einen guten Erfolg gehabt; in einer der Hauptkirchen wird eine grosse Todtenmesse für ihn veranstaltet.

Constantinopel. Das aus Brettern gebaute Theater, welches am 16. Jan. d. J. zu Pera die Flammen zerstörten, wird durch ein neues, von Steinen erbautes, auf derselben Stelle ersetzt. Die Arbeiten haben bereits nach dem Plan begonnen, welchen der bei der englischen Gesandtschaft angestellte Architect Hr. **Smith** entworfen, und soll der Bau so beschleunigt werden, dass das Gebäude im Monat December vollendet ist. Es wird 3 Ränge erhalten und 12- bis 1400 Personen fassen.

— **Liszt** kam hier mit dem Paketboot Galatz am 8. Juni an. Der Sultan, von seiner Ankunft unterrichtet, liess ihn gleich zu sich einladen, und in dem veranstalteten Concert spielte der berühmte Virtuose mit seiner Begeisterung und unerreichten Vollendung sein *Andante* aus Lucia, die Ouvertüre zu Wilhelm Tell und seine Fantasie aus Norma; er bediente sich eines Flügels von Erard. Der Sultan liess von seinem Musikchor und von seinen Sängern Aufführungen veranstalten, um das competente Urtheil dieses Künstlers zu hören.

— Nach neusten Nachrichten hat **Liszt** zu den vielen ihm bereits zu Theil gewordenen Auszeichnungen und Ehrenzeichen auch noch vom Sultan den Verdienstorden erhalten.

Verantwortlicher Redacteur **Gustav Bock**.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Benedict, J., Fantaisie brillante sur la Bohémienne par Balfe. Op. 36. — **Bertini, H.**, 3 Duos p. Pfte. à 4 mains. Op. 170. No. 3. la Sonnambula. — **Beyer, F.**, Ernani de Verdi. Bouquet de Mélodies. — **Bohlman, H**, Jeanne d'Arc. Quadrille historique et militaire. — ***Dreyschock, A.**, Pastorella. Op. 42. — **Derselbe*, Scherzo Op. 43. — **Derselbe*, Capriccio. Op. 44. — **Derselbe*, Morceau charactéristique. Op. 45. — **Fischhof, J.**, Bewährte Studien aus dem Besten gewählt, mit Erläuterung und Fingersatz versehen. 1e Folge, H. 2. — ***Flotow, F.** de, et **J. Offenbach**, Rêveries. Mélodies p. Pfte. et Vclle. No. 1—6. — **Flügel, G.**, Mondschein-Bilder. Op. 18. — ***Hauser, M.**, 6 Pièces p. l. Viol. avec Pfte. Op. 11. No. 1. 2. Op. 16. No. 1. 2. Op. 21. 22. — **Küffner, J.**, Polka sur Alessandro Stradella. — *Derselbe*, Erinnerung an Weissenau, Polka. — **Labitzky, J.**, Liebesgrüsse. Walzer f. d. Pfte. zu 4 Händen, f. Pfte. allein u. im leichten Arrangement. Op. 138. — *Derselbe*, Wanderlust. 3 Polka in selbem Arrangement Op. 139. — *Derselbe*, Polka-Mazurka. Op. 140. — **Lee, S.**, Valse brill. p. Vclle. avec Pfte. Op. 42. — *Derselbe*, le premier Bal. Scène charactérist. p. do. Op. 44. — **Lewy, C.**, Frühlingsnahen. Intermezzo. Op. 19. — **Louis, N.**, Fantaisie-Valse p. Pfte. et Viol. sur Paquita. Op. 161. — **Musard**, Robert Bruce. 2 Quadrilles. No. 1. 2. — **Osborne et Tulon**, gr. Duo p. Pfte. et Flûte sur: Barbier de Seville. — ***Ravina, H.**, Hommage aux Artistes. Etudes de Style. Op. 14. Suite 1. 2. — **Schad, J.**, Souvenir de la Vallée. Valses expressives. Op. 14. — **Derselbe*, 24 Etudes faciles et progressives. Op. 31. L. 2. — **Strauss, J.** (Sohn), die Zillerthaler. Walzer im Ländlerstyle. Op. 30. — *Derselbe*, Quadrille nach „Belagerung von Rochelle" von Balfe. Op. 31. — *Derselbe*, Irenen-Walzer. Op. 32. — **Waldmüller, F.**, la Chasse. Rondino facile et agréable. Op. 34.

B. Gesangmusik.

***Egger, F.**, Das Schifflein von Uhland, f. Tenor mit Waldhorn, Flöte u. Sopran. — **Henrion, S.**, le Magister du Village. Conseile. — ***Küster, H.**, 6 Lieder von Caroline Caspari, f. Alt m. Pfte. Op. 8. No. 1—6. — ***Lachner, V.**, 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 15. L. 1. — **Latour A. de**, Non monseigneur. Chansonette. — ***Mendelssohn-Bartholdy**, Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments. Op. 70. Clavier-Auszug, Solo- und Chorstimmen.

C. Instrumentalmusik.

Hauser, M., s. Pianofortem. **Küffner, J.**, Récréations musicales. Collection de Morc. faciles p. Guit. et Flûte ou Viol. sur des motifs d'Opéras favoris. Op. 321. Cah. 12. — **Labitzky, J.**, Liebesgrüsse, Walzer f. Orch. Op. 138. — *Derselbe*, Wanderlust, 3 Polka do. Op. 139. — **Lee, S.**, s. Pianofortem. — ***Offenbach, J.**, Cours Méthodique de Duos p. 2 Vcll. Op. 49. L. 1. 2. Op. 50. L. 1. 2. — **Strauss, J.** (Sohn), Die Zillerthaler, Walzer f. Orch. Op. 30.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 31. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 4. August 1847.

NEUE
MUSIKALISCHE ZEITUNG
für
BERLIN,
herausgegeben von **Gustav Bock**
im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Das deutsche Volkslied und das Waldhorn.

Eine Skizze

von *W. Herzberg.*

Das Waldhorn hat eine innige Beziehung zum deutschen Volksliede. Das Urkräftige, Naturwüchsige seines Klanges, sein gesund-melancholischer Anhauch, seine kräftige Innerlichkeit sympathisirt vorzugsweise mit dem deutschen Wesen. Hören wir ein Waldhorn in der Einsamkeit des Waldes erklingen, so werden die tiefsten Saiten unseres Herzens berührt, und indem wie alte liebe Erinnerungen aus einer grossen, nationalen Vergangenheit in uns aufkeimen, fühlen wir uns enger an den heimathlichen Boden unseres Vaterlandes gekettet.

So ist die deutsche Waldlust und das deutsche Jägerleben die eigentliche Geburtsstätte und Heimath des Waldhorns. Aber dies Alles umrauschende Waldleben hat in seinem Schoosse auch das deutsche Volkslied wie eine stille Blüthe gehegt und gepflegt, in der Waldnatur ist es gross, stark und eigenthümlich geworden. Ist es so nicht natürlich, dass das Waldhorn mit dem deutschen Volksliede ganz besonders sympathisirt, da ja beide in derselben Tiefe und Eigenthümlichkeit der deutschen Natur wurzeln? Es ist, wenn ich so sagen darf, dasselbe Temperament in beiden, welches sich auch äusserlich, wie wir sehen werden, in einem gemeinsamen Typus ihrer Melodieen ausspricht. Selbst in der deutschen volksthümlichen Lyrik herrscht ein Klangelement vor, aus welchem ein musikalisches Ohr die Natur des Waldhornes deutlich heraustönen hört. Des Knaben Wunderhorn — dieser Schatz alter Volkslieder — ist reich an solchen Waldhornklängen, so wie von den neuern Dichtern Göthe, Schlegel, Tieck, Uhland, Eichendorff, Heine u. A. das Streben nach Symbolisirung dieser Klänge unverkennbar an den Tag legen. In der Lyrik anderer Nationen möchte schwer etwas in dieser Art aufzuweisen sein, da die deutsche Sprache an sich schon der Symbolik durch ihr musikalisches und malerisches Element überaus günstig ist.

Gehen wir nun in musikalischer Richtung auf die Sympathie des Waldhornes mit dem deutschen Volksliede etwas näher ein, so zeigt sich uns zuerst, wenn wir die Melodie der schönsten und eigenthümlichsten deutschen Volkslieder betrachten, dass dieselbe sich in den sogenannten natürlichen Tönen bewegt, welche das Waldhorn nächst der Trompete von allen Instrumenten ausschliesslich hat und deren Bekanntschaft hier wohl vorausgesetzt werden kann. In diesen Tönen, welche auf dem Horne die klangvollsten und naturfrischesten sind, da sie die Natur selbst gegeben hat, bewegt sich, meist auf der Grundlage von Tonika und Dominante, die Melodie eines grossen Theiles derjenigen Volkslieder, welche man bei ihrer Einfachheit und Kraft wohl als allgemeine Typen für das deutsche Volkslied anzusehen berechtigt sein möchte, worauf selbst die Lieder, welche die angegebene Tonreihe überschreiten, sich in ihren Grundzügen, sowohl in Beziehung auf Character als Melodie, meist zurückführen lassen. Bei den Volksliedern, deren Melodie ganz aus den Naturtönen des Hornes besteht, ist nun unverkennbar, dass mit derselben zugleich eine zweite Stimme gegeben ist, welche ebenfalls in jenen Naturtönen gedacht, gesungen worden sein muss — ja bei vielen Liedern noch heut zu Tage gesungen wird, worüber man nähere Angaben in der Sammlung deutscher Volkslieder von L. Erk findet. Diese zweistimmige, ursprüngliche, nichts weniger als contrapunktische Anlage des Liedes, weche mit der eines Waldhorn-Duettes eine vollkommene Gleichheit hat, und in welcher eine parallele Bewegung der beiden Stimmen vorherrscht, ist eine musikalisch und cha-

racteristisch so fest begründete, dass jede künstlicher geführte zweite Stimme, welche die Naturtöne nicht enthält, als dem Character des Liedes nicht zusagend erkannt werden muss. Solche Grundtypen des deutschen Volksliedes, die in jedem Takte ihre zweistimmige Waldhornnatur offenbaren, sind z. B.: „Es ritten drei Reiter", „So viel Stern' am Himmel stehen", „Was ich von Herzen lieb", „Der Maien isch kommen", „Morgenroth", „Wenn all' die Bächlein fliessen", „An der Saale kühlem Strande", „Bald gras' ich am Neckar" u. A.

Zu dieser äusserlichen Uebereinstimmung in der musikalischen Anlage kommt nun noch die innere Sympathie des Characters hinzu, welcher sich in der Melodie kundgiebt. Das Waldhorn hat, schon vermöge der Natur seines vollen ausgebenden Klanges, einen Zug der Einfachheit und Grösse in seinen Melodieen, der jeden kleinlichen Zierrath, jede oberflächliche Geschwätzigkeit abweist. Der Ausdruck seines Schmerzes ist von der reinen Freude des Naturlebens verklärt, der seiner Freude durch die Innerlichkeit und gesunde Melancholie seiner Natur gedämpft. Derselbe einfache, grosse Zug der Melodie, derselbe Ausdruck einer abgeklärten Empfindung findet sich auch im deutschen Volksliede. Es ist in beiden die Tiefe und Wahrheit einer Sentimentalität, die im Grunde eins ist mit der Naivität, diese in der weiteren Bedeutung gefasst. Eine gewisse Art derben Humors, dem man bisweilen begegnet, ist von dem leichten Humor in den Melodieen anderer Nationen, z. B. der Spanier, Italiener, so verschieden, wie der deutsche Himmel von dem der südlichen Länder. Ueberhaupt, wenn wir von hier aus einen vergleichenden Blick auf andere Nationen thun, so wird sich bald herausstellen, dass ihre Volkslieder, im Allgemeinen wenigstens, den Typus des Waldhorns nicht zu erkennen geben. Nur bei einigen nordischen Stämmen, die germanischen Ursprungs sind, möchte sich hin und wieder etwas der Art finden, z. B. bei den Schotten. Die Natur der Franzosen hat, wie man aus ihren Gesängen sehen kann, zu wenig Sinn für die tiefere Natur des Waldhornes — was man bei ihnen Lied nennen könnte, ist nur ein schwacher Abglanz des deutschen Liedes, wie sie sich ja auch dieses Wort, diesen Begriff erst von uns entlehnt haben. Ihre Melodieen scheinen mehr mit der zärtlichen Geschwätzigkeit der Clarinette oder der grelleren Farbe des Posthorns zu symphatisiren.

Man könnte von diesem Punkte aus (in musikalischer Richtung) einen Vergleich der Nationalmusik verschiedener Völker anstellen, indem man das Lied, auf die Grundlage des Volksliedes zurückgeführt, in äusserer Form und innerer Bedeutung als das nationale wesentliche Substrat aller musikalischen Gebilde betrachtet — eine Aufgabe, die indessen weit über die Grenzen dieses Aufsatzes hinausführen würde.

Es gab in Deutschland eine lange Nacht, wo das nationale Element in den künstlerischen Gestaltungen der Musik fast gar nicht zum Vorschein kam. Das echte Volkslied war von den Componisten dieser Zeit, die ihre Studien nicht im Volke, sondern auf dem Notenpapier machten, theils nicht gekannt, theils als etwas Gemeines verachtet. Der Kern des Volkes, besonders der durch Naturbedingungen vereinsamte, bewahrte glücklicher Weise den Schatz seiner kernhaften Lieder wie ein aus alter Zeit überkommenes Heiligthum. Dagegen theilten die im achtzehnten und zu Anfange des neunzehnten Jahrhunderts entstandenen, zu Volksliedern gestempelten Melodieen mit wenigen Ausnahmen ganz den manierirten Geschmack einer steifen, verschnörkelten, philisterhaften Zeitrichtung. Aber das neue Jahrhundert brachte bald einen neuen Geist, und eine grosse geschichtliche Zeit musste dazu beitragen, dem deutschen Volke seine tief vergrabenen kostbaren Schätze, seine innerste Kraft zu enthüllen. Da war es, dass das reine, einfache, kraftvolle Volkslied wieder zu Ehren kam. Die grossen Meister hatten schon, ihrer Zeit voraus, erkannt, dass der Geist desselben ihr und der Nation Ureigenstes sei, und schufen, indem sie von diesem Geiste beseelt, der Melodie eine grössere Tiefe und Eigenthümlichkeit, den künstlerischen Formen und Gestaltungen eine freiere Beweglichkeit, eine höhere Schönheit gaben, nationale Kunstwerke, wie sie kein anderes Volk aufzuweisen hat. Da war es, dass auch zugleich die Sympathie des Waldhorns mit Natur und Volkslied mehr erkannt wurde und dass man von nun an dieses Instrument auch auf eine nationale Weise in Oper und Symphonieen anzuwenden begann. Weber war in der Oper der erste, welcher, die Bedeutung des Waldhorns für das nationale Volksleben erkennend, das deutsche Wald- und Jägerleben in allen Schattirungen durch eine ausgedehnte, characteristische Anwendung des Waldhornes vor unsern Blicken vorüberziehen liess; derselbe Weber, welcher das deutsche Volkslied mit einer Hingebung des Herzens verehrte und in sich aufnahm, von welcher manche geistreiche, kosmopolitisch gesinnte Componisten unserer Tage wohl keine Ahnung haben.

In der neuesten Zeit — man kann es mit Freude sagen — ist, im Grossen und Ganzen wenigstens, die Liebe für das echte Volkslied von Neuem angefacht, ja, unsere Zeit ist bisweilen nicht ganz unglücklich in der Production schöner Volkslieder. Möchte es nur von allen Jüngern der Kunst immer lebhafter erkannt werden, dass der nationale Geist, wie er sich im Volksliede rein und kräftig äussert, ihnen als eine Macht zur Seite steht, die, mit künstlerischen Zwecken verbunden, zu den höchsten Resultaten führen kann und, wenn sie vom Genie ergriffen wird, führen muss.

Ich gestehe, dass dieser Aufsatz bei seiner für die Bedeutung des Gegenstandes geringen Ausführlichkeit Manchem etwas zu skizzenhaft erscheinen möchte. Er sollte indess nichts weiter sein, als ein kleineres, leicht hingeworfenes Bild, das auch dem Beschauer etwas zu denken, auszuführen überliesse — wie ich erfreut sein würde, wenn irgend ein Punkt für Manchen eine Anregung werden könnte, tiefer in den Ursprung unserer nationalen Musik einzudringen.

Recensionen.

Acht neue Kammermusik-Werke.

Wenn Zahlen beweisen, so sprechen sie hier nicht allein für den Fleiss und die Kunstliebe der Tonsetzer und Verleger, sondern auch für die Nothwendigkeit derjenigen Kunstform, welche wir unter dem Namen Sonate bezeichnen. Die hier zu besprechenden Werke sind Sonaten für zwei, drei, auch vier Instrumente, unter denen das Pianoforte oben ansteht. Erschien früher jene Kunstform mehr ausschliesslich für dies Instrument allein, so haben Umstände, vor allen wohl eine zu ängstliche Abneigung, die, ich weiss nicht, ob sie den Verlegern oder dem Publicum mehr vorzuwerfen ist, nämlich eine gewisse Abneigung gegen die Solo-Sonate, es dahin gebracht, dass alle diejenigen Tonsetzer, welche Sonaten herausgeben wollen, sich genöthigt sehen, noch ein oder einige andere Instrumente zu Hülfe zu rufen. Hieraus erklärt sich die geringere Zahl neuer Solo-Sonaten und die grössere begleiteter Sonaten, unter denen das Trio die augenblicklich beliebteste Gattung bildet. Aus der Zahl derjenigen Werke, welche auf diesem Gebiete erscheinen, lässt sich auf die ungemeine Betriebsamkeit der Componisten schliessen, indem man annehmen kann, dass die herausgekommenen sich zu denen, welche nicht das Glück hatten, unter die Presse zu gelangen, wie die Wurzel zum Quadrate verhalten. Fügt man hinzu, was

auf anderen Gebieten der Instrumentalmusik geleistet wird, namentlich auf dem Felde der Symphonie, wo unter hundert ein einziges Werk bis zum Drucke vordringt, so wird man nicht über den Verfall der Kunst zu klagen Ursach finden, sobald man nämlich den Umfang des Betriebes im Ganzen und Grossen im Auge behält. Nicht so günstig möchte sich indessen die Aussicht stellen, wenn man das Innere der Partituren zu durchspähen hat. Im Allgemeinen wird man zwar viel Noten, mehr als zu viel, als ob derjenige der bessere Componist sei, je mehr er das Papier beschwärze, indessen wenig wahren Ausdruck, wenig einfache Seelengrösse finden, mit vielen Mitteln wenig erreicht! Wie viel überflüssige Noten und schwülstige Figurationen, wie viel unnütze Verdopplungen, da doch jedes sich zu dem Piano gesellende Instrument sich als durchaus selbstständig bewähren soll! Ferner im Ganzen wenig Sangbarkeit der Stimmen, worin die deutschen Componisten sich von jeher vernachlässigt haben. Aus jener Fülle der Verdopplungen folgt ein vorherrschender Hang zum Symphoniestyl, so dass wir nicht selten Trios, wenigstens einige Sätze darin finden, welche, für das Orchester übertragen, weit mehr Glück machen würden. Zur Entschuldigung könnte hierin freilich die ungemeine Tonfülle der neuesten Flügel dienen, gegen welche anzukämpfen, eine häufige massenhafte Verdopplung der hinzutretenden Instrumente nöthig wird. So ist gerade die Tonlage des Violoncells auf dem Piano eine sehr klangreiche und es möchte gerathen sein, der Pianoharmonie d a Lücken anzuweisen, wo das Cello wirken soll, oder dies stets in gemessener Entfernung von den Pianostimmen zu halten, falls man nicht eine Symphonie für drei oder gar zwei Instrumente geschrieben haben will. Zu ängstlich ferner sind viele Componisten, es den Kennern sowohl als den Laien recht zu machen. Wenigstens fassen sie diesen an sich richtigen Grundsatz gar zu mangelhaft und äusserlich auf. Es giebt kaum ein neues Werk in der Kammermusik, in welchem nicht irgendwo ein stockgelehrtes *Fugato* vorkäme. Das soll für den Kenner sein und ist an sich gar nicht zu tadeln, wenn es durch Themen, die einmal da und der Mühe werth sind, geschieht. Aber diese lassen sich selten in die Fugenform einzwängen, weil sie meist für den Dilettanten oder Virtuosen bunt und aus üppigen Figuren zusammengesetzt sind. Nun werden sehr unfruchtbare Themen herbeigezogen, die eine einzige mühsame Durchführung erleiden müssen, wobei schon die Klangfarbe der Instrumente sich als ungünstig herausstellt. Eine letzte allgemeine Klage möchte noch die sein über das zu trübselige, vermollisirte Wesen der neuesten Kammermusik, welche von dem sentimentalen Jammer des heurigen Liederwesens angesteckt, den Ernst der Zeit noch trauriger macht, anstatt dass gerade die Tonkunst trösten und erheben, erheitern und beleben sollte. Das Naive ist gar zu selten in ihr mehr anzutreffen. Statt der charactervollen Themen, welche der Mühe der Durchführung lohnen — kleine Motive, Passagenreihen oder süssliche Cantilenen mit den bekannten recitativischen Tonfällen, sentimentalen Bogenschweifen und meist sogenannten weiblichen Cadenzen. Der Contrast findet sich meist in den Modulationen, weniger in den Contrapunctionen und an die Stelle des Gegensatzes in den Themen sind die entferntesten Tonarten so grell nach einander aufgetreten, dass oft auf wenigen Seiten Wechselfälle der grössesten Entfernungen in den Kreuz- und *B*-Tonarten Statt haben, wie die buntesten Farben, dicht nebeneinander gesetzt, das Auge auf einen Augenblick wohl blenden und die Sinne verwirren können, aber keineswegs einen schönen Eindruck, geschweige schon eine Gestaltung hervorzubringen im Stande sind. Ohne mich zu weit von der mir gestellten Aufgabe zu entfernen, behaupte ich von Neuem die Nothwendigkeit, dass die Instrumentalmusik von Zeit zu Zeit gemahnt werde, in das einfache und natürliche Element des Gesanges zurückzukehren, von woher alle Musik und jede Revoution in ihr ausgegangen ist. Die Reformen unter Palestrina und später Pergolese und Vinci gingen von hier aus und schon Scarlatti befürchtete, dass die Musik gänzlich unterzugehen drohe (damals freilich unter der Verschnörkelung des Contrapunktes), wenn ihr nicht die Einfachheit und Anmuth wiedergegeben würde. In der That sind die berühmtesten Werke die allereinfachsten und die fasslichsten; sie sind so rein menschlich, dass sie uns wie eine Erinnerung aus uns selber erscheinen, gleich als entständen sie augenblicklich mit ihrer Aufführung in uns und als ob wir sie, wenn wir nur dessen fähig wären, ebenso gemacht haben müssten.

Dies ist im Allgemeinen der dermalige Standpunkt der Kammermusik und nur in Beziehung auf die geringen Ausnahmen müsste ich fürchten, ein ungerechter Richter zu erscheinen, wenn ich nicht mit Genugthnung in den nachstehenden Werken jede Blüthe unter der Masse von Schmarozerpflanzen aufzuweisen gedächte, indem ja das Urtheil nicht blos tadelnd, sondern vielmehr auch anerkennend, förderlich und Vertrauen gebietend gestaltet. Freilich ist es die Abwesenheit der Kunstwerke, von denen hier die Rede, welche die Beweisführung der hier ausgesprochenen Behauptungen unmöglich macht. Sie festzustellen, wäre ein Abdruck mancher Musikstelle nöthig; ihn kann jedoch eine Zeitschrift nicht beibringen. Es kommt zuletzt bei allen unsichtbaren Dingen auf den Glauben an, und hier auf den des gütigen Lesers, auf den Glauben, der aus dem Vertrauen zu einem zwar allgemein hingestellten, aber doch gerechten Urtheile erwachsen muss.

Jacques Rosenhain, Sonate pour Piano et Violoncelle (ou Violon). Op. 38. *E dur.* Partitur u. Stimmen. Leipzig, bei Peters.

Ein buntes Gemisch des Sonatenstyles mit dem Concert- und Symphoniestyle. Zu den Concertwendungen rechne ich die Passagen Seite 9 u. 10 im Cello, zu denen der Symphonie Seite 14 in der Pianopartie, wo das Cello ganz müssig den Grundbass mitsummt, so wie den ganzen letzten Satz (*E-moll*), der sich für Orchester sehr wohl hätte arbeiten lassen; natürlich, dass auch hier das Violoncell meist verdoppelnd hinzutritt, nicht selten, wie dort das Blech, verstärkend und überwiegend entbehrlich (was man sonst *ad libitum* nannte). Einige Modulationen möchten als schroff gelten können, z. B. die Rückkehr in das Hauptthema des ersten Satzes (in welchem der Modulationssatz nicht eben von Belang ist) und mehrere Wendungen des zweiten Satzes. Der Styl des Verfassers scheint trotz dem *Fugato* in diesem letztern Satze (*A-dur*) noch nicht contrapunctisch durchgebildet genug, was aus den Gegensätzen zu den Hauptthemen zu ersehen ist. Diese selber sind zwar nicht originell, doch nicht ohne Schwung und Breite und treten besonders das erste Hauptthema, dann das Thema des *Andante's* und das in dem letzten Satz wohlthuend eingeflochtene *Pastorale*, welches an die *Preghiera* der modernen französischen Oper erinnert, in ein günstiges Licht. Mehr Lobes über die Sonate zu sagen, wäre eben so ungerecht, als mehr zu tadeln: es ist eine Sonate weder zu lang noch zu schwer, und das ist der Humor davon.

Anton Halm, Grosse Sonate für Pianoforte und Violoncell (oder Viola). 52stes Werk. *F-dur.* Partitur und Stimmen. Wien, bei A. Diabelli & Comp.

Diese Sonate ist in Hummel's Geiste und in seiner Weise geschrieben und im Ganzen mehr glänzend als tief. Der bei uns unbekannte Componist muss schon viel in dieser Form gearbeitet haben, da er ihrer in hohem Grade Herr ist, und namentlich spricht der erste Satz dieses Werkes für einen geläuterten Geschmack und eine völlig sichere und ausgeschriebene Hand. Ueber die müssigen Verdopp-

lungen des Grundbasses in der Cellostimme habe ich mich oben geäussert. Diese Stimme sollte meines Erachtens immer cantabel und nie pianirend auftreten, so viel vom Schlendrian dictirte Autorität auch dafür zu sprechen scheint. Das *Scherzo* ist mehr künstlich als schön. Es modulirt zu stark und wie es scheint lediglich, um das leicht concipirte, aber schwerfällig durchgeführte Thema mit seinem etwas verschwommenen Gegensatze in grellen Farben in *Des*, in *A* und *F* schimmern zu lassen. Dagegen geht das Trio klar und ansprechend vorüber. Ebenso ist das *Adagio* in *D* bis auf einige fast zu blumenreich verschnörkelte Stellen auf S. 23 u. f. geschmackvoll, ohne gerade tief poetisch zu sein. Auch der Schlusssatz hat zwar ein gemüthliches Thema, aber ergeht sich, so oft dasselbe ausgesprochen ist, in manchen Gemeinplätzen, welche dessen ungeachtet mit einer gewissen Noblesse, die wir eben Hummel nachrühmen müssen, zusammengestellt sind. Auf jeden Fall aber verdient dieses Werk Beachtung der Kenner und Kunstfreunde und werde ihnen hiermit warm empfohlen.

G. A. Osborne, Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 52. *G-dur.* Partitur u. Stimmen. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Im leichten Concertstyl für Dilettanten, welche angenehmen Zeitvertreib in der Musik suchen, gleichsam aus lauter Erinnerungen zusammengeschrieben, konnte dieses Werk eben so gut etwas anders sein, als gerade ein Trio. Wenn da der Cellist eine *rara avis*, was nicht selten, will sagen, wenn er zur Ausführung des Stücks ausbleibt, so schadet's just nicht, der Violinist kann sehr leicht beide Parten allein aufspielen. Man sehe z. B. die Romanze in *E-dur*. Der Cellist steckt den Violinisten an, nach ihm und mit ihm im Einklange auch romantisch zu sein, vielleicht wie im alten Liede, das aber keinen Bezug auf Hrn. Osborne haben soll: „Ich bin liederlich, du bist liederlich, sind wir alle beide liederlich." Rührender nämlich giebt's keine Eintracht als die in der Octave! Der Pianist erst sehr indolent, wird auf einmal risolut, während seine Freunde sich darüber bis zum Wiehern halbtodt lachen wollen, bis er denn auch mitwiehert. Der Ernst, den sie sich nun geloben, gelingt nicht, sie verkneifen sich *pizzicato* nur mit Mühe das Lachen. Endlich finden sie sich einmüthig im Romanzenton wieder, wahrhaft *alla prima*, da es gerade *come sopra* in der Prime geht. Doch ich hätte erst von dem recht niedlichen Walzer-Scherz, oder gar erst von der liebenswürdigen Leichtsinnigkeit? — nicht doch, von dem leichten Sinn des *Allegro's* reden müssen! Doch was hätte nicht Alles in der Welt geschehen können? Wollte ich schlecht sein, so könnte ich die ersten sechszehn Takte des Cellisten und die zweiten sechszehn Takte des Violinisten mittheilen. Doch da ich gewiss glaube, dass nicht dieses Trio, wohl aber vorliegende Zeitung in's zwanzigste Jahrhundert kommen wird, so will ich gegen alle zu geleerte (Hr. Setzer, setzen Sie nicht falsch) Contrapunkte ein Auge zudrücken, auch nicht die Kunst, solche zu erfinden, die sonst nur Schwarzkünstler in der Musik wie geheime Recepte besassen, so billig wegwerfen. Was würden unsere Leser von 1900 auch dazu sagen? Genug, Franzosen sind gar luftige Passagiere! Geh' hin, deutscher Isegrim und lerne oder verlerne; und dazu fällt mir etwas ein: will nicht Jemand zur Vermittlung der französischen, italienischen und deutschen Schule eine *table d'hôte musicale à trois nations* errichten? Es thäte Noth und gäbe Dividende, wenigstens ein gutes Factum. Da liess ich mir den *Bolero* des Schlusssatzes in unserm Trio von Hrn. Osborne selber vortanzen, was gewiss origineller wäre, als seine Noten, und wieherte herzlich mit den Violinisten, Pianisten und Cellisten mit.

Th. Täglichsbeck, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle. Op. 26. *D-moll.* Partitur und Stimmen. Hamburg, bei Schuberth & Comp.

Dieses Werk ist in jener feurigen, blitzenden, grossen Weise concipirt, welche Mendelssohn eignet. Wie bei diesem sind die Themen in scharf markirten Einschnitten, aber auch oft in recitativischen Floskeln (womit jener den Anfang machte), cadenzirt, im Ganzen mehr homophon, als polyphon begleitet und vielfach verdoppelt, um Kleinliches zu vermeiden, so dass ein geübter Spieler ohne grosse Mühe die drei Instrumente aus der Partitur zusammenfassen kann. Die Nothwendigkeit dieser Dreizahl liegt daher meist fern und der Vorwurf nahe, dass sich mehr denn zu viel Füllstimme findet, ein für die Streichinstrumente meiner oben gegebenen Ansicht gemäss durchaus ungeeignetes Verfahren. Ueber die Weise, die Cantilene erst dem Cello und nachher der Violine anzuvertrauen, während jenes in der Octave nebenhergeht, habe ich gleichfalls oben mich ausgesprochen. Sie findet sich nicht selten. Es klingt barok, aber Vieles in diesem Trio hätte mit ungleich mehr Erfolg eine Trompete oder ein Horn zur Begleitung haben können, statt der Geigeninstrumente. Im Allgemeinen mangelt den Themen Eigenthümlichkeit, sie sind in den Plan der Modulation schematisch und gleichsam mosaikartig eingesetzt und es ist mehr Eifer als Begeisterung, der den Componisten beseeligt. Abgesehen von alle dem, erfreut sich der erste Satz einer schönen formellen Abrundung mehr, als das *Scherzo* in *F*, welches sich mühsam (besonders in der Modulation), durch ein einziges kleines zierliches Sätzchen gruppirt, so wie das *Adagio* sich hinsichts des Klanges sehr vortheilhaft ausnimmt.

(Schluss folgt.) *Fl. Geyer.*

Berlin.

Königliche Oper.

Die Opernsaison wurde am 29. Juli mit dem „Freischütz" eröffnet, obwohl noch nicht alle Mitglieder beisammen sind. Ein besonderes Interesse erregte diesmal die Darstellerin der Agathe, Frl. Emma Roth, eine junge, einnehmende Künstlerin, die zu vielen Hoffnungen berechtigt. Als Darstellerin ist sie noch schüchtern, ängstlich — sie hat erst vor neun Monaten die Bühne betreten — aber ihre Stimme ist bedeutend und in hohem Maasse bildungsfähig. Metall, Körper, Wohlklang, Schmelz, Reiz, kurz Alles, was man von einer Stimme als solcher fordern kann, findet sich bei Frl. Roth vereinigt. Ihre Schule trägt keinen bestimmten Typus, vielmehr ist sie naturgemäss, so dass die Tonbildung an sich wie die Verbindung der Töne gar nichts zu wünschen lässt. In wie weit Frl. Roth als Coloratursängerin Fähigkeiten besitzt, müssen wir aus spätern Darstellungen entnehmen. Die Auffassung der Agathe als musikalische war ganz vortrefflich und liess nichts zu wünschen. Namentlich erndtete Frl. Roth rauschenden Beifall nach den Arien: „Leise, leise", und: „Ob die Wolke sie verhülle". Am Schluss der Darstellung wurde sie gerufen. Aber auch die übrigen Darsteller erwarben sich vielseitige Anerkennung. Frl. Schneider sang das Aennchen recht lobenswerth, Hr. Pfister den Max sehr brav, Hr. Zschiesche den Caspar vortrefflich. Das Orchester griff präcis und energisch in die Darstellung ein; kurz, die Totalleistung war eine durchaus befriedigende.

In einer zweiten Vorstellung des Frl. Roth am 1. August bewährte sich das ansprechende Talent der jungen Künstlerin von Neuem durch Wohlklang und Fülle ihrer Stimme, wie durch entsprechendes Spiel. Frl. Roth gab die Regimentstochter. Sie entwickelte in der Rolle liebenswürdige Keckheit, die zwar überall noch von einer gewissen Schüchternheit getragen wurde, im Gan-

sen aber doch den Character richtig traf. Sie rührte als weiblicher Soldat den Wirbel eben so anziehend, wie sie als vornehme Dame ihre aus der Soldateska hervorgegangene Bildung nicht verrieth. Ihr Gesang, namentlich die Ausführung der Vaterlandsarie war trefflich und erwarb sich die junge Künstlerin von Neuem wieder vielen Beifall und am Schlusse der Darstellung allgemeinen Hervorruf. Wir hoffen, dass sie sich zu einem recht schätzenswerthen Talent heranbilden werde. Die übrigen bei der Aufführung betheiligten Künstler, die Hrn. Pfister und Zschiesche leisteten musikalischerseits recht Befriedigendes. *d. R.*

Concerte.

Sonnabend den 31. July Concert von Josef Gung'l in Sommers Salon zum Besten der Louisen Kinder-Heil-Anstalt. Besonders interessante Musikstücke dieses Concerts waren die Ouvertüre von Lindpaintner zur „Genueserin" eine Marcia a la Turca v. Beethoven, dessen Cmoll-Symphonie, und die Ouvertüre zu Oberon, ein neuer Walzer Ideal und Leben von Gung'l, mehrere andre Straussche und Gung'lsche Tänze und ein Potpouri von Berens Musikalische Nippsachen.

Das aus so verschiedenem Genre zusammengesetzte Program, bot den mannigfachsten Ansprüchen und jedem Geschmack das Seinige dar, auch hatte sich eine zahlreiche Gesellschaft versammelt. Würden wir nicht gerade eine derartige Zusammenstellung als Norm für Concert-Programme aufstellen, so verstattet die Localität ein solches, da es jedem überlassen bleibt aus dem Gebotenen sich das individuell Interessante herauszunehmen, und ohne Störung dem minder Beliebten aus dem Wege zu gehen, was im Concertsaal nicht so leicht zu bewerkstelligen wäre. Die Ausführung ist bei Allem gleich gut und hat Hr. Gung'l hierin das Räthsel gelösst, wodurch er wie noch Niemand vor ihm es vermocht, sich nicht allein dauernd in der Gunst des Publicums zu erhalten, sondern mit jedem Jahre zu steigen, in dem Verhältnisse als sein Orchester und seine Leistungen der Vollkommenheit sich nähern. Richtige Auffassung der Tempi und feine Nüancirung in Piano und Forte, das exacteste Zusammenspiel, und der geschmackvolle und pikante Vortrag in Ausführung von Tänzen und Musikstücken, die dem leichtern Genre angehören, sind die Vorzüge der Gung'lschen Concerte. Der neue Walzer Ideal und Leben ist wie alle Gung'lschen Compositionen trefflich instrumentirt und reich an neuen und gefälligen Themen. *d. R.*

Correspondenz.

Wien, am 19. Juli 1847.

Natur und Kunst sind zwei Stiefschwestern, die aber nicht am vortheilhaftesten neben einander in einem Hause wirthschaften; wenn die Natur im Frühlingskleide eintritt, schliesst die Kunst ihr Boudoir ab und hüllt sich in Trauer bis zur kommenden Saison. Damit will ich wohl nicht das Boudoir unseres Leopoldstädter Thespistempels bezeichnen, der, gegenwärtig im Umbau begriffen, auch erst mit kommender Herbstsaison wieder geöffnet werden soll, denn darin hat die Kunst eben nicht sonderlich zu schaffen, sondern dieser Ausspruch kann für das gesammte Wirken der auf der Bühne oder am Virtuosenpulte sich produzirenden Kunst jeder Residenz gelten. — Die Theaterdirectionen machen flaue Geschäfte, die Virtuosen gar keine, die Primadonnen gehen in die Bäder und das Publikum sammt der Kritik über Land, sobald die Natur erwacht, die wie ihre Afterschwester die Kunst uns so oft nur zum Besten hielt, uns narrodirt und ihre Wärme- und Wonnemonden schon fast einzig mehr in der Kalenderregistratur mit schwarzen Lettern aufbewahrt hat.

Doch — man will behaupten, ein Vorzug jeder Sprache bestehe in ihrer Kürze; mithin hat auch ein Correspondent sich besonders der Kürze zu befleissigen, damit seine Sprache doch einen Vorzug habe, anders verliert er leicht — den Faden, und der Leser — die Geduld und somit soll nun schnell das Versäumte nachgeholt und zu den Tagesereignissen und Triebrädern unseres musikalischen Lebens übergegangen werden.

Zuvörderst ein Wort über die Oper. Unsere Oper ist eben in der Krise d. h. wir wissen selbst noch nicht gewiss, wie sich dieser zweifelhafte Zustand entwickeln werde. — Versprochen wird uns viel, doch was hat man uns und den Deutschen überhaupt nicht schon versprochen? — Kükens „Prätendent" und Esser's „Beide Prinzen" sollen im Hoftheater, Boildieu's „weisse Frau"; Suppé's „Kindchen vom Lande"; Balfe's „Mulatte" und „Zauberin" sollen im Theater an der Wien auf die Bühne kommen. — Um Fuchs's komische Oper: „die Studenten von Salamanka" stritten sich Kärnthnerthor- und Vorstadttheater. Schober, Regisseur im Hoftheater, machte dem Componisten einen sehr ehrenden Antrag, allein Fuchs erwies sich dankbar gegen Pokorny und übergab sie diesem zum Einstudiren, da dieses Theater auch seinen „Guttenberg" zur Zeit zur Aufführung brachte, als das Kindlein des unbekannten Schöpfers ganz einfach auf einer Provinzialbühne seine erste Weihe der Aufführung erhalten. So rächt sich der Stumpfsinn einer engherzigen Krämerdirektion — Guttenberg, mit dem Pokorny mit Ausnahme von Meyerbeers „Vielka" sicher das glücklichste Geschäft gemacht hatte, wurde vor ungefähr vier Jahren als seiner Ausstattung nicht lohnend, von der Direktion der Hofbühne schnöde zurückgewiesen; und jetzt würde dieselbe Bühne es sich zur Ehre, zum Vortheile rechnen, das nächste Werk des früher Zurückgesetzten in die Scene bringen zu dürfen. Fürwahr, oft zwingt uns die Taktlosigkeit solcher Menschen ein Lächeln ab, aber schon in der nächsten Sekunde erstarrt es zur vollen Verachtung. — Ich lehnte vor Kurzem an dem Eingangsthore des Theaters, es war eben die erste Vorstellung unserer deutschen Gesellschaft, welche feierliche Abwechslung mit den früheren Jahren, wo ein Ballet den Reigen der deutschen Oper eröffnete, heuer mit Donizetti's „Don Sebastian" begangen wurde; mein Auge wollte die Freunde der deutschen Sänger schauen, die gleich am ersten Abende das Fest des Wiedersehens feiern wollten; da wankte eine Gestalt über die Strasse nach dem Musentempel zu, eine Gestalt, deren Haare schon längst von Sorgen und Alter gebleicht, deren Augenlicht nahe dem Erlöschen war und deren Hand sich krampfhaft an den Stab, einzig ihr gebliebene Stütze, klammerte. Der Greis wanderte hinein zur Kasse und löste sich eine Eintrittskarte in die vierte Gallerie eben jenes Theaters, in dem er vor drei Decennien am Dirigirpulte gestanden, in dem, wo er einst seine Triumphe gefeiert, wo er durch 17 Jahre als Kapellmeister geglänzt hatte; es war der 84jährige — Gyrowetz, der Tondichter von nahe an 30 Opern, Singspielen und eben so vielen Symphonien, von 20 grossen Ballets, Gyrowetz, der einst gehuldigte Kompositeur des „Augenarztes", der Nestor unserer Komponisten. Diesem Greise unterstand sich nun ein Mensch, der weiter keine Verdienste weder für die Kunst, noch für das Leben aufzuweisen hat, als dass er einst als arbeitsamer Schneidermeister sich Geld erworben, und nun von einem höheren Gestirne beleuchtet, Pächter eines Hof-Operntheaters geworden, diesem Greise unterstand er sich, den freien Eintritt, den der Meister bisher genossen, zu nehmen! Ein Veteran, dem ein beständiger Ehrenplatz zu Gebote stehen sollte, der als Sacrosanctus der Kunst von jedem Kunstfreunde betrachtet wird, der muss jetzt mit den wenigen Kreuzern seiner kargen Pension den nimmer zu füllenden Geldbeutel eines habgierigen Pächters füllen helfen! — Fürwahr, die tiefste Erniedrigung für jedes Kunstinstitut ist es, unter den Auspicien eines solchen Men-

sehen sein Bestehen und seine Thätigkeit fristen und entfalten zu müssen. — —

Doch kehren wir zu den uns auf dieser Bühne vorgeführten Novitäten zurück, womit uns eine mit zweien noch der italienischen Staggione angehörenden beschenkte; es waren diese: Salvi's „Catarina Howard" und Donizetti's kom. Oper „Olivio e Pasquale". — Salvi's Werk war in manchen Theilen wohl gelungener als seine bisher hier gehörten Opern, jedoch das Ganze lässt noch immer bedeutende Lücken zum Ergänzen übrig, denn noch immer müssen uns einzelne bessere Nummern für ein mangelhaftes Ganze entschädigen. Dergleichen Arbeiten gleichen einem Concerte, wo nur einige Piecen Anziehungskraft besitzen, und man mit diesen noch manche andere mit in den Kauf nehmen muss, die man so gerne übergehen wollte, um nur schneller in die nächste freundliche Oase zu gelangen. Donizetti's „Olivo e Pasquale" ist zu alt, um über sie noch ein Urtheil aussprechen zu wollen, man erkennt darin nur die Konturen eines späteren Donizetti, und selbst diese sind hier verwischt und undeutlich, es lehnt sich dieses Werk noch zu merklich an seine Vorbilder, die Arbeiten der älteren italienischen Schule. — Die deutsche Oper hat bisher noch durchaus nichts Bedeutenderes aufzuweisen, man versucht die verschiedenen Kräfte in mancherlei Opern, aber noch wurde keine Vorstellung von besonderem Erfolge begünstiget.

Am Theater an der Wien hörten wir Boisselot's „Königin von Leon", welche in Paris in neuester Zeit so besonderes Aufsehen erregte. Schon in der Ouvertüre, möchte ich behaupten, erkennt man die Arbeit der französischen Schule; es kokettirt und amüsirt, es füllt den Abend aus und lässt doch leer; es zündet schnell und verlischt eben so schnell; es gleicht dem Glühwürmchen; es leuchtet aber das Licht hat keine Kraft, keine höhere Intension. Das komische Element, welches diese Oper belebt, ist darin oft mit vielem Glücke vertreten, daneben glänzt aber wieder die Hesperus-bleiche Sentimentalität und legt der Sängerin manches nicht uninteressante Tonstück in ihre Partie, überhaupt dürfte uns jedenfalls Boisselot zu grösseren Erwartungen, die man einst von ihm beansprucht, schon jetzt mit dieser ersten Spende berechtigen. — Als Gast begrüsste uns von dieser Bühne herab der Tenorist Lehmann aus Strassburg, der wohl eine schöne, kräftige Stimme und viel Feuer im Vortrage besitzt, aber dabei doch noch gar zu wenig Schule und Kunstbildung sich eigen gemacht hat. Fräul. Wildauer, die K. K. Hofschauspielerin, gibt in diesen Ferien des Hoftheaters schon wieder der Schwachheit nach, als Operistin zu glänzen und ihre Freunde sind wieder ganz entzückt von ihrer Liebenswürdigkeit. Ich erinnere mich nicht mehr an den Namen jenes Gelehrten, der sich dann am geschmeicheltsten fand, wenn ihn seine Freunde als einen der grössten Boxer anerkannten, so ergeht es dieser Dilettantin auf der Opernbühne. — Dr. *M.*

Feuilleton.

Berlin. Seit langer Zeit erwarten wir vergebens, Otto Tiehsen's Oper „Anette" auf unserer Bühne zu sehen, obgleich dieselbe bereits von der General-Intendantur seit langer Zeit zur Aufführung angenommen ist. Es ist uns unbegreiflich, welche Hindernisse sich der endlichen Aufführung entgegenstellen. Ueberall ertönen gerechte Klagen über den Verfall unserer deutschen Oper, und was verschuldet mehr, als die wenige Gelegenheit, die jungen Musikern geboten wird, ihr Talent zu entfalten und zu entwickeln. Otto Tiehsen, seit Jahren in den gebildetsten Kreisen unserer Stadt durch seine Bescheidenheit allgemein beliebt, durch sein schönes Talent geachtet, von dem er in einer grossen Menge von Compositionen vielfach Zeugniss abgelegt, harrt vergebens, in einem Werke, dem die tüchtigsten Beurtheiler ihre volle Anerkennung gezollt, öffentliche Proben seines Talentes abzulegen. Tritt der junge Componist zunächst mit einem kleinern und weniger umfangreichen Werke auf, so wird die Aufführung desselben ihn zu fernern Arbeiten ermuthigen und er sicher ein Gewinn für die deutsche Oper werden. Von wem sollen wir aber zunächst verlangen, dass einem heimischen Talente die hülfreiche Hand geboten werde, als von unserer Bühne, oder muss sich das Sprichwort stets neu bewähren: der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande!

— Der Componist Engel hat von Sr. Maj. dem Könige für Dedication seiner Composition des 81sten Psalmes die goldne Medaille für Kunst erhalten.

— Se. K. K. Hoh. der Grossfürst Thronfolger hat unserm verdienstvollen Musik-Director Neidhardt als Anerkennung der sehr gelungenen Musikaufführung bei Gelegenheit der Höchsten Anwesenheit in Potsdam, einen kostbaren Brillantring verehrt.

— Spontini ist hier angekommen. Ein Theil des Theaterchors brachte dem Meister eine Nachtmusik; seine zahlreichen Freunde beeilen sich, ihm ihre Huldigungen darzubringen.

Potsdam. Die hiesige Bühne wird auf 6 Wochen geschlossen. Der König hat dem Theater 2000 Thlr. angewiesen; die Bürger werden zur Erhaltung 5000 Thlr. aufbringen, von denen 3000 Thlr. schon eingezahlt sind. In Folge dessen wird sich zur Seite der Direction ein Theater-Comité bilden. Die bisherigen Mitglieder gehen zum grössten Theile ab und werden durch neue ersetzt, hoffentlich zum Heile der Bühne, denn die Leistungen der Meisten standen mit den ziemlich hohen Gagen in keinem Verhältniss.

Aachen. Frl. v. Marra gastirt hier mit ausserordentlichem Erfolge; bis jetzt trat die Künstlerin als Marie, Lucia und Amine auf und erndtete den stürmischsten Beifall.

Frankfurt a. M. Das Gastspiel der Kammersängerin Leop. Tuczek wurde hier beifällig aufgenommen. Gleichen Beifalls hatte sich die Künstlerin in einem von dem Hrn Blanca in Homburg v. d. Höhe veranstalteten Concerte zu erfreuen.

— Der talentvolle Kapellmeister Schmidt, zukünftiger Schwiegersohn des Hrn. Dir. Meck, wird seine neuste Schöpfung, die Oper „Prinz Eugen" dieser Tage vom Stapel lassen.

— Pischek sang am 23. Juli in einem Concerte im Bade Homburg v. d. H. Am 25sten begieht sich Pischek nach seinem Vaterlande Böhmen, um in der Heimath einer grossen Familien-Feierlichkeit beizuwohnen. Am 20. Aug. trifft er in Frankfurt wieder ein und bleibt bis zum 3. Sept., während welcher Zeit wir ihn in mehreren Partieen zu hören bekommen. *A. Th. Z.*

Wien. Ferd. Fuchs, dessen Oper „Guttenberg" mit so entschiedenem Beifall aufgenommen, ist bereits mit seiner neuen Oper „die Studenten von Salamanka" fertig.

— Titl wird, wie verlautet, beim Theater an der Wien als Compositeur angestellt werden.

— Unser Kaiserstaat zählt 34 Theater, unter denen ein polnisches in Lemberg, ein ungarisches in Pesth, ein illyrisches in Agram und ein italienisches in Wien und Mailand.

— Einem Gerücht zufolge wird Lortzing seine Kapellmeisterstelle hier wieder aufgeben und nach Leipzig zurückkehren.

— War nicht der 2. Juli Gluck's Geburtstag? Ja wohl, und die Verehrer des grossen deutschen Meisters haben ihn auch gefeiert; aber nicht bei einer prachtvollen Darstellung seiner Armida oder einer der Iphigenien, nein, im Stillen, nur daheim durch die Erinnerung an das Wirken dieses edlen Geistes. Allein auch eine Nachfeier für den grossen Todten, der leider — bis auf den Namen nur — auch todt ist für unser ganzes Publicum, eine Nachfeier für ihn von der Bühne herab durch die Darstellung eines seiner Werke soll uns erfreulich und willkommen sein; wir sind sie seinem Namen, dem Namen unserer Stadt, in welcher er lebte, wirkte und starb, wir sind sie unserer Ehre, dem gesamm-

ten Deutschland gegenüber schuldig. Sollten die Wiener nur für eine Regimentstochter sich begeistern lassen, nicht auch für eine Armida? Auch das ist eine Tochter vom Regiment, aber vom alten Regimente, als noch die Kunst herrschte und nicht die Mode. Freilich damals war noch die Kunst in der Mode, und das waren schöne Zeiten. — Jetzt sind die Opern nichts, die Sängerinnen sind Alles! Diese Vergötterung des singenden Virtuosenthums wird aber eben so wenig einen Halt haben und eben so bald in sich zerfallen, wie jene des spielenden. *(Theaterzeitung.)*

— Lepold de Mayer wird von seiner erfolgreichen Reise in die neue Welt hier in seiner Vaterstadt im nächsten Monat erwartet. Kücken wird zum 1. Nov. wieder hier eintreffen und Anfangs December seine neue Oper zur Aufführung bringen. Die nächste Novität auf unserer Bühne wird Flotow's Oper „Magda" sein. Auch Lachner wird hier erwartet; das Gerücht von seinem Abgang in München bestätigt sich nicht.

Leipzig. Frl. Fatime Heinefetter trat hier als Romeo auf.

— Der Violoncellist Cossmann ist als Lehrer beim Leipziger Conservatorium angestellt worden.

— Moscheles ist von seinem Besuch in London wieder zu uns zurückgekehrt.

Dresden. Man erzählt sich hier in musikalischen Kreisen einen sehr guten Scherz. Ein componirender Kapellmeister, der den Styl oder Unstyl Berlioz's in die deutsche Oper zu verpflanzen sucht, gab seine erste Oper einem Musikhändler in Verlag, als derselbe noch *belle Etage* wohnte. Kaum war die Oper ein Jahr heraus, so musste der Verleger eine Treppe höher ziehen. Die zweite Oper des fruchtbaren Componisten trieb den Verleger wieder eine Treppe höher und die dritte Oper noch eine Treppe, so dass er jetzt in der That vier Treppen hoch wohnt und die neuste vierte Oper durchaus verschmäht, um nicht unter das Dach zu kommen.

Prag. Der sehr brave Violin-Virtuose Ferd. Laub wird mit dem Oboe-Virtuosen Hrn. Müller (Schüler des Conservatoriums) eine Kunstreise nach Paris machen und unterwegs concertiren.

— Frl. Elena Angri (von Geburt eine Griechin) sang hier in einem Concerte und bewährte den ihr vorangegangenen Ruf; namentlich sprachen die sinnig und gefühlvoll vorgetragenen griechischen Volkslieder an. Ihre Stimme ist ein höchst klangvoller Alt, und am besten ist sie mit Frl. Marietta Alboni zu vergleichen.

Eisenach. Der Thüringer Sängerbund, der während seines 5jährigen Bestehens zu einer Anzahl von 1200 Genossen hervorgewachsen ist, will am 23. und 24. August sein jährliches Liederfest in unserm romantischen Marienthale und in den Räumen der ehrwürdigen Wartburg friedlich und freudig begehen. An der Spitze des Comité steht Hr. Pfarrer Schwerdt, der, was er einmal mit Eifer erfasst, auch beharrlich und geschmackvoll hinauszuführen weiss, Mendelssohn-Bartholdy, Frd. Schneider, Methfessel, Zöllner, L. Bohrer u. A. m. werden erwartet. Die Gastfreundschaft der hiesigen Einwohner hat den Gästen freie Wohnung zugesichert und unsere Eisenbahn wird zahllose Schaaren von nah und fern uns zuführen. *(Didascalia.)*

Braunschweig. Aus dem „Hamburger unparth. Corresp." erfahren wir, dass in Braunschweig eine neue Oper, „der Troubadour", Text vom Tenor Schmetzer, Musik von Alexander Fesca, unter persönl. Direction des in Braunschweig lebenden Componisten, mit glücklichem Erfolg gegeben worden ist. Der Bericht lobt Text und Musik so ziemlich ohne alle Bedingung, und obwohl der bescheidene Ref. selbst sagt, dass er von Musik gar nichts verstehe — (edler Referent! könntest du doch Propaganda machen) — glaubt er doch Fesca's Musik durchweg ganz „entschieden originell" finden zu müssen. Wir erfahren ferner, dass der dirigirende Componist nach jedem Act gerufen und mit Blumen tractirt worden ist; auch, dass glänzende Aufzüge in der Oper und sogar Quadrupeden darin vorkommen. Es wäre sehr gut, wenn die neue Oper sehr gut wäre.

Zwickau. Rob. Schumann und seine Gattin gaben hier in des erstern Vaterstadt ein Concert zum Besten der Nothleidenden im Ober-Erzgebirge, das sehr besucht war.

Paris. Mad. Viardot ist nach Frankreich zurückgekehrt und hat sich auf ihr Landgut begeben.

— Die grosse Messe, welche Hr. Adam und Hr. St. Julien componirt, wurde am Sonntag den 18. Juli aufgeführt und zwar vor einem sehr zahlreich versammelten Publicum, dessen höchsten Beifall sie sich erwarb.

— Ein Sänger Giovanni, der an den gewöhnlichen Concertabenden Sopran, Tenor und Bass aus seiner einzigen Kehle hervorzubringen weiss, wurde von seinem Director, Hrn. Tessy, nach London geschickt, um sich Jenny Lind genau anzusehen oder vielmehr anzuhören. Jetzt singt der pfiffige Italiener in den *Spectacles concerts* am *Boulevard bonne nouvelle* den Parisern eine Arie aus „Straniera" im Costüme der Lind, und zwar in täuschender Nachahmung vor. *A. T. C.*

— Donizetti, bereits seit 3 Wochen unter der Obhut seines Neveu, hat nun die erste längere Spazierfahrt in Begleitung des Hrn. Andreas Donizetti, des Hrn. Ricordi aus Mailand und seines Dieners gemacht. Er spricht nicht, giebt kein Zeichen, dass die ihn umgebenden Gegenstände irgend einen Eindruck auf ihn machen, sitzt er unempfindlich da. Es ist zu wünschen, dass der berühmte Componist bald seinem Vaterlande wiedergegeben würde; dies ist auch der Wille von ganz Italien und der seiner Verwandten und Freunde.

London, den 4. Juli. Sonnabend Nachtwandlerin, Donnerstag Robert der Teufel mit Jenny Lind bei einem bis auf den letzten Platz gefülltem Hause. Dienstag die Lombardi im andern Königl. Theater vor leeren Bänken. Die Rolle der Alice versetzt die der Amine in den zweiten Rang. Vielfach ist das Gerücht verbreitet, dass Frl. Jenny Lind nach Beendigung dieser Saison sich vom Theater zurückziehen will. Wir glauben es nicht und erinnern nur an Rubini, der lange Zeit von seinem zu nehmenden Rückzug sprach, und es kann noch manche Zeit vergehen, ehe Jenny Lind so alt ist, als der noch immer thätige Rubini. Im *Convent-Garden*-Theater gab man Ernani; die Wiederholung dieser Oper wurde durch Unpässlichkeit Hrn. Salvi's verhindert. Mad. Grisi sang die Anna Bolena mit ungeheurem Beifall.

— Am 22. Juli kam endlich die viel besprochene Oper Verdi's „*I Masnadieri*", nach Schiller's Räuber bearbeitet, zur Aufführung. Die Oper hatte viel Beifall und mehrfach wurde Verdi, der die Oper selbst dirigirte, gerufen. Den Carl Moor sang Gardoni, Franz Moor Coletti, Masimiliano Moor Lablache, Moser Bouché und die Amalie Jenny Lind. Auch diesen Darstellern wurde grosser Beifall zu Theil.

— Englische Blätter nennen Spohr bei Gelegenheit der Aufführung seines Oratoriums „der Fall Babylons" einen der besten „Musik-Generale" Deutschlands.

Mailand. Es wird hier eine neue Musik-Zeitung erscheinen unter dem Titel: „*l'Italie musicale*". Verleger und Herausgeber ist Hr. Francesco Lucca.

New York am 30. Juni. Die italienische Oper aus der Havanna verfolgt den glücklichen Fortgang ihrer Darstellungen. Trotz einer Hitze von 90 Grad Farenheit ist der Saal stets gefüllt. Verdi ist entschieden *en vogue*, und sein Hernani macht Furore. Bis heut sind schon 14 Vorstellungen dieser Oper gegeben. Die Tedesco, der ausgezeichnete Bariton L. Vita und der Tenor Penelli sind die beliebtesten Mitglieder der Gesellschaft. Die Leistungen dieser Künstler befriedigen die grossen Ansprüche des New Yorker Publicums vollkommen.

— H. Herz und Sivori sind noch immer im Westen; sie

werden diesen Sommer wahrscheinlich Canada durchstreifen und zum Herbst hierher zurückkehren.

Hr. M. Nagiller, der Tyroler, Symphonie-Componist und Director des Mozart-Vereins in Paris (ein kleiner Männer-Quartett-Verein, den Hr. Nagiller zusammengebracht und selbst betitelt), befindet sich in Leipzig, um die dortigen Verleger mit seinen unsterblichen Manuscripten zu beglücken. Dies kündet uns ein eigener Artikel in No. 28. der allgem. musikal. Zeitung, „M. Nagiller" überschrieben, an. Es ist ferner darin zu lesen, dass Hr. N. hier in Berlin im October vorigen Jahres „mehrere" und im März d. J. „einige" Concerte mit vielem Beifall und vieler Anerkennung gegeben habe. „Namentlich wurde seine Symphonie in *C-moll* (No. 1, Anno 1844 comp.) in mehreren öffentl. Blättern geradezu für ein Meisterwerk (Oho! Oho!) erklärt, das durch Reichthum der Erfindung, Tüchtigkeit der Harmonisirung, vortreffliche Instrumentation und gediegene, solide Arbeit einen sehr bedeutenden Platz einnehme." Der wackere Redacteur der Leipziger allgem. musik. Zeitung, Hr. Prof. Lobe, hat sich da einmal durch ein Taschenspielerkünstlein täuschen lassen. Hr. Nagiller hat in Berlin überhaupt nur zwei Concerte, eins im Oct. 1846 und eins im März 1847 vor einem seltsam zusammengewürfelten Publicum gegeben, die ohne jeden nachhaltigen Eindruck blieben. In den wohlwollendsten Kritiken, welche über die Compositionen des Hrn. N. in Berliner Zeitungen erschienen, wurde derselbe ein achtbarer, im Technischen der Kunst wohlgeübter und gewandter Musiker genannt, dem es aber an Erfindung neuer Ideen und Formen ganz entschieden mangele. Strenger gehaltene Urtheile meinten geradezu, Hr. Nagiller habe gar keine Originalität, sondern sei nichts als einer jener vielen schwachen Nachahmer classischer Meister des vorigen Jahrhunderts. In einem einzigen Feuilleton (der allgem. Preuss. Zeitung) erschienen anonyme Antikritiken, welche gegen die verständigen, unpartheiischen Recensionen des angestellten Feuilletonisten d. Bl. (Hrn. Jul. Weiss) ohne Sinn und Verstand behaupteten, Hr. M. Nagiller sei ein grosser Meister und ein würdiger Nachfolger Mozart's. *Sapienti sat.*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 32. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 11. August 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / **Halbjährlich 3 Thlr.** } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr. / **Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr.** } ohne Prämie

Die Königin von Léon (*Ne touchez pas à la reine*).

Komische Oper in drei Aufzügen. Nach dem Französischen des Scribe und Vaez, Musik von Xaver Boisselot.
(Leipzig bei Breitkopf & Härtel.)
Kritisch beleuchtet von *Ernst Kossak.*

Das Werk, welches sich auf einigen Bühnen bereits einen erfreulichen Erfolg erobert hat, liegt in einem eleganten und präcisen Klavierauszuge vor. Ein nach französischer Weise vorgedruckter Text setzt uns in den Stand, den Antheil des Poeten dem des Musikers gegenüber zu halten, und da bleibt uns denn nichts übrig, als zu sagen, dass auch unsere musikalische Zeitung nur einen Theil und zwar nicht den des Löwen an der genannten Oper besitzt. Die Dioskuren des Textes, unter denen, wie gewöhnlich, der Eine Scribe ist, haben wohl nicht wenig dazu beigetragen, auch unserem deutschen Publicum das Werk annehmlich zu machen. Mit einem so gewandten, an anmuthigen und zierlichen Wendungen reichen Text ist zugleich für den musikalischen Erfolg des Abends bereits das Meiste gethan. Die musikalischen Nummern selbst werden wie von der Hand eines geschickten Koches: die mannigfachen culinarischen Ueberraschungen einer feinen Pastete, so rechtzeitig eingeschmuggelt, dass man auf den Gedanken kommt, Scribe habe im Vertrauen auf die frische Spannkraft seines Sujets, zuweilen sich selber gesagt: Lassen wir hier etwas singen, sollte die Musik auch ein wenig fade ausfallen, wir helfen ihr schon mit dem Text durch. Davor kreuzt und segnet sich nun freilich ein ehrliches deutsches Componistengemüth und schleppt lieber einen von Apoll und den Musen excommunicirten Text durch 4 bis 5 grausam lange Akte, als dass es seine Arbeit als höchstens etwas piquant Eingemachtes in einem Salat betrachtet wissen will.

Dergleichen Zartgefühl kennt eine speculative französische Textfabrikantenseele nicht. Man arrangirt ein allerliebstes Lustspiel und rechnet auf die interessante Allgemeinheit menschlicher Gefühle, wie auf unendliche Bläue der Musik, die wie der Himmel sich über Alles spannt. Ereignet es sich im Verlaufe der Handlung, dass ein männliches oder weibliches Individuum die Hand auf das Herz legt und etwas klopfen fühlt, so würde man sehr thöricht handeln, wollte man diesen Moment nicht zu einer Romanze und bei Nacht zu einer Serenade benutzen. Spürt zufällig eine basssingende Person eine unheimliche Trockenheit in der Kehle, so ist es die höchste Zeit, ein Trinklied zu intoniren, und da kein Stoff in der Welt, selbst für die Mitagirenden, so interessant ist, dass sich Dieser oder Jene nicht zuweilen die Augen riebe, wird in jedem Stücke auch Raum für ein Schlummerlied sein. Zwei oder drei Personen befinden sich wegen des Dialoges stets auf der Bühne, folglich hat es mit Duos und Trios keine Noth und im schlimmsten Falle braucht man Gewalt, treibt am Ende eines Aktes das gesammte Personal auf die Bühne und hat ein Finale.

Unser Tonsetzer Boisselot bekam so einen amüsanten Text, wozu er eine Ouvertüre und Musik für 11 Nummern zu liefern hatte. Seine Ouvertüre ist nicht das, was man so eigentlich eine Ouvertüre zu nennen pflegt: ein Endchen Bolero (*Allegro moderato*, *D-moll* $\frac{3}{4}$), ein Uebergang aus chromatischen Gängen, dann eine anticipirte Stelle aus dem Finale des ersten Aktes (*D-dur* $\frac{2}{4}$), dann abermals ein ziemlich kunstloser Uebergang *più lento* in eine sentimentale Stelle, *Moderato* $\frac{4}{4}$, *A-dur*, dann wieder eine Dosis chromatischer Gänge, um in den $\frac{2}{4}$-Takt zu kommen, dem dasselbe *Moderato* nach *D-dur* transportirt nicht fehlen durfte, und nun zu guter Letzt ein musikalischer Choc, *Allegro vivace* (*doppio movimento*)! Das ist die Ouvertüre. Wir können nie etwas dagegen haben, wenn ein fühlendes Gemüth der verstorbenen Lieben gedenkt, und so mag der Componist,

auch mit seinem ersten *D-dur*-Thema, das stark an bekannte Zampa-Themas von Herold und verschiedene Postillons-Gedanken von Adam erinnert, durchkommen, wegen der ganzen Ouvertüre aber hätten wir es auch gar gern gesehen, ihm wäre ein gewisser Mozart eingefallen, dem es sehr viel daran lag, dass die Leute nicht während, sondern zu seinen Ouvertüren kamen. Uns scheint, dass die Ouvertüre nie das sein darf, was das Glockengeläut auf den Thürmen ist.

Nachdem der Componist die Tonika und Dominanten-Accorde in *B* und *a* seines *Vivace*, zwischen die er ein paar Mal einige grossartige *B-dur*-Accorde wirft, abgetrampelt hat, macht er längere Zeit Ferien, denn das Stück beginnt. Da jedoch eine nähere Explication des Textes Tendenz und Raum dieser Blätter überschreiten möchte, entheben wir uns diesem Geschäfte. Nur wo der Tonsetzer beflissen war, eine organische Verschmelzung mit seinem Texte einzugehen, kann es von Interesse sein, die Einzelnheiten der Handlung zu vernehmen, hier, wo, wie schon gesagt ist, Beide neben und nicht in einander existiren, bleibt uns wenig mehr als die gleichfalls bezeichnete allgemeine Anregung der Worte auf die Musik: entweder Sentimentalität oder scherzhafte Laune anzudeuten. In der That liesse sich Alles, was der Componist geleistet hat, unter diese beiden Rubriken bringen, einem dramatischen Style begegnen wir nirgends, es ist die Productionsfertigkeit eines gewiegten Weltmannes, den seine ausgezeichnete Salontonrnure überall hin begleitet und den es weiter nicht in Verlegenheit setzt, wenn er seine Bonmots und Anstandsempfindungen einmal statt in pikanten Worten, Calembourgs oder romantischen Phrasen, in geistreichseinsollenden oder tragirenden Accorden und Modulationen wiedergeben will. Von solcher Musik heisst es immer, um an ein polemisches Wort Immermann's gegen den Grafen Platen zu erinnern:

Du sprangest fertig aus dem Nichts, —
Geleckten und lackirten Angesichts.

Von den Auswüchsen eines in der Sturm- und Drangperiode begriffenen Talentes ist nicht die Rede, alte, längst bekannte Salonunarten, abgehetzte Phrasen, stehende Witze und quasi Wetterfragen sind Alles. Mag dem Allen die Fähigkeit nicht abgesprochen werden, einige Stunden selbst nebenher musikalisch zu unterhalten; eine künstlerische Unterhaltung höherer Art findet nicht Statt und sollte nicht Statt finden.

No. 1. Ein Lied, $\frac{3}{4}$ *G-dur*, wahrscheinlich *Allegretto* (die Bezeichnung des Tempo steht nicht dabei), eigentlich wohl mehr ein Duo, denn die Liedform in unserm Sinn, dieses kernhafte Festhalten eines Grundgedankens, liegt weder im Text noch Musik, beginnt den vocalen Theil.

No. 2. Recitativ, Romanze und Terzett, $\frac{12}{8}$ *Des-dur*, *Adagio*, später *Andantino*, *F-dur* $\frac{2}{4}$ und *Allegro* $\frac{4}{4}$ *Des-dur*, giebt im eleganten Gewande mancherlei Empfindsames, besonders in der Tenorparthie des Fernando, zum Besten.

No. 3. Duett zwischen dem Regenten und Estrella, *Andante* $\frac{3}{4}$ *Es-dur*, dann *Andantino As-dur* $\frac{2}{4}$, ist in der rhythmischen Behandlung der musikalischen Periode gewissenhafter, als es der Musiker sonst zu sein pflegt und wenn auch nicht originell in der Melodie, so doch sangbar und mit zweckmässiger Characteristik der Stimmen geschrieben. Namentlich muss der Schlusssatz, *Allegro Es-dur* $\frac{2}{4}$, auf der Bühne bei gewandter Darstellung von erheiternder Wirkung sein.

No. 4. Finale, *D-dur* $\frac{2}{4}$ *Allegro*, trat schon in der Ouvertüre auf. Bei der Serenade für 4 Männerstimmen nebst Instrumental-Begleitung, $\frac{3}{4}$ *H-dur*, muss bemerkt werden, dass dem Componisten wahrscheinlich das Trio zwischen Königin, Dame und Page im 2ten Akt der Hugenotten vorgeschwebt hat. Dem *Cantabile* $\frac{12}{8}$ *H-dur* der Königin mit Chor schliesst sich eine Repetition der Serenade in *D-dur* für Orchester mit eingestreuten Vocalphrasen einer Singstimme an und schliesst so den Akt. Ob dergleichen wirksam sei, kann erst bei der Aufführung entschieden werden.

No. 5. Diese Nummer besteht, nach einer nichtssagenden Einleitung einer chromatisch rumpelnden Figur der absteigenden Tonreihe *es, des, c, b, as, ges, f* und einigen Schmetteraccorden, aus einem muntern frischen Chor in *B-dur* $\frac{2}{4}$, der von einer $\frac{6}{8}$-Periode einer Solostimme unterbrochen wird. Was sich später aber der Componist gedacht hat, wenn er den Regenten bei den Klängen eines an und für sich hübschen Tyroler Walzers, *Andantino* $\frac{3}{4}$ *B-dur*, die Herren auf ceremonielle Weise sich entfernen heisst, wissen wir nicht.

No. 6. Arie des Regenten. Recitativ und Larghetto, $\frac{3}{4}$ *As-dur*, steht dem Intriguanten und herrschsüchtigen Spanier anfangs schlecht zu Gesicht, in dem *Allegro fieramente Es-dur* nimmt die Musik jedoch eine der Situation entsprechendere Haltung an. Das folgende *Moderato Es-dur* $\frac{3}{4}$ scheint eine gewisse Ironie zu enthalten, die einem geistreichen Darsteller entgegenkommt.

No. 7. Lied Estrellas, *Es-dur* $\frac{3}{4}$, anmuthig einfach und für den Salonvortrag am Piano sehr geeignet.

No. 8. Cavatine und Finale. Gehört unstreitig zu dem Besten der Oper, indem der Tonsetzer hier Anflüge einer feineren Komik und Individualisirung seiner Personen annimmt. Die Musik wird hier wirksam vom Text unterstützt. Nach einem *Allegro mod. A-dur* $\frac{4}{4}$, in der uns nur einige leidige chromatische Gänge, auf die Boisselot immer zurückkommt, stören, ist es ein glücklicher Gedanke, im *Allegro* $\frac{3}{4}$ *A-dur* den Minister einen Tractat vorlesen und zu gleicher Zeit die junge Königin ein Liebeslied trällern zu lassen. Das sind die Sarkasmen Scribe's vom Glas Wasser her und Boisselot ist mit gutem Humor darauf eingegangen. Endlich entschläft die Königin, *Adagio* $\frac{12}{8}$ *D-dur*, und in dem darauf folgenden grossen Finale in *F* führt der Componist wirkungsvoll die Massen des Chors und Orchesters ein, jedoch nicht ohne sein Steckenpferd: chromatische Gänge und abgehetzte Auber'sche Accordfolgen.

No. 9. *Moderato* $\frac{4}{4}$ *G-moll*, besteht aus Entr'act und Arie der Königin. In dem spätern *D-moll* $\frac{6}{8}$ *Andantino pastorale* begegnen wir dem einleitenden Motiv aus der Ouvertüre, da ein guter Wirth nichts umkommen lassen darf. *Allegro moderato G-dur* $\frac{4}{4}$ ist für die Singstimme nach beliebter französischer Manier viel zu instrumental gehalten. Eine *C*-Klarinette oder Oboe macht dergleichen mit mehr Effect, da ihnen besser die Nüancirungen des *Staccato* und *Legato* zu Gebote stehen, doch kommt es ganz auf die Virtuosität der vortragenden Künstlerin an, um die Arie mit ihrer Gelegenheitsmacherei zu glänzenden freien Fiorituren (die dastehenden chromatischen und *G-dur*-Scalen möchten wir nicht empfehlen) zu einem Glanzpunkt der Oper zu machen.

No. 10. Quintett, *Moderato* $\frac{4}{4}$ *D-dur*, dann *Andantino misterioso* $\frac{3}{4}$ *H-dur*, wird von Estrella allein vorgetragen. Später gesellen sich nach und nach die Andern hinzu. In dem *Adagio D-dur* $\frac{3}{4}$ fröhnt der Componist der italienischen ästhetischen Unsitte, durch einen langsamen Satz die Handlung schleppend aufzuhalten. Ebenso scheint es viel zu schülerhaft, den Tenor eine Cantilene vortragen und das Vocal- und Streich-Quartett begleiten zu lassen. Kunstvollere Formen lagen hier, selbst bei den Italienern nahe.

No. 11. Finale, *Andantino* $\frac{6}{8}$ *G-dur*, leitet dasselbe ein. Demnächst folgt ein gefälliges *Prestissimo* $\frac{6}{8}$ *E-dur* für Quartett. Ein *Maestoso* $\frac{4}{4}$ in *A*- und *C-dur* als Ensemblesatz schliesst die Oper kurz ab.

Das Werk kann, im Fall es von geistreichen Schauspielern und Sängern vorgetragen wird, vermöge seines interessanten Textes bestens empfohlen werden. Wie gering aber das künstlerische Niveau der Musik anzuschlagen sei, dürfte nicht verschwiegen werden. Wir können wenigstens daraus lernen, welcher wohlfeilen Künste es melodisch und

harmonisch nur bedarf, um eine solche Operette zusammenzubringen; ob aber unsern vaterländischen Tondichtern, denen man Schwerfälligkeit vorwirft, zu rathen sei, dergleichen auch nachzustreben, möchten wir verneinen. Der oft glänzende Erfolg solcher Bagatellen kann kein echtes Künstlerherz über den Missbrauch der Kunst und die Entehrung ihrer grossen Aufgaben trösten.

Recensionen.

Acht neue Kammermusik-Werke.

(Schluss.)

Joseph Merkl, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. *B-dur.* Stimmen ohne Partitur. Pest, bei Wagner.

Ein Werk, welches in edler Einfachheit, Lebendigkeit und Abrundung sich dem classischen Standpunkte nähert und durch diese Eigenschaften geeignet ist, die Empfehlung an diejenigen mit auf den Weg zu nehmen, welche Neuigkeiten in solcher Gattung wünschen. Der Modulationssatz des ersten *Allegro* könnte gedrängter sein; wäre er dies, so würde sich die Ausweichung weniger in breiten Formen festgesetzt und sich weniger verschwenderisch gestaltet haben. Man kann vergleichweise die Modulation die Vertheilung des Lichtes in der Musik nennen. Wendet sie sich in einem und demselben Stücke dreimal (ohne die Wiederholung der Theile) massenhaft oder gedehnt nach einer und derselben fremden Tonart, z. B. von *B* nach *Des* oder *Ges*, so ist damit das Licht nicht culminirt, sondern es ist zerstreut worden und die Wirkung zerfahren. In unserem Trio findet sich wohl noch öfter dieselbe modulatorische Wendung, und sie würde langweilig sein, wenn sie nicht mit frischen Themen übermalt wäre. Das *Adagio*, *Es*, ist durchweg in edler Einfachheit gehalten und die Themen sind (wie überhaupt in diesem Trio) gesangvoll, ein wirklicher Triosatz. Der dritte und letzte, *Allegro con brio*, beginnt voll leidenschaftlichen Ungestümes und ergeht sich in einem Anfluge von Originalität nicht ohne Glanz, d. h. nicht voll Firniss der Virtuosität allein, sondern in gediegener thematischer Gruppirung und in gehörig wechselndem Contraste der Themen. Die Violine und das Violoncell sind durchaus obligat, obwohl alle Stimmen sich leicht fortspielen. Mit einem Worte: dies Trio ist zu empfehlen.

Guillaume Reuling, Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 82. *H-moll.* Partitur u. Stimmen. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Ein Trio, welches sehr günstig für den Fleiss und das Talent seines Verfassers spricht. Im Ganzen nähert es sich dem bei Besprechung des Werkes von Täglichsbeck angegebenen Standpunkte, mit dem Vorzuge, dass es zum Theil (in den ersten beiden Sätzen) minder der besonneneren und reicheren Verwebung der drei Instrumente entbehrt, als jenes. Besonders günstig tritt diese in den ansprechenden Variationen in *G-dur* hervor, welche das *Andante* vertreten. Der Modulationstheil des ersten Satzes hat wie im oben erwähnten Trio von Merkl etwas zu grosse modulatorische Verschwommenheit, indem er sich zu lange in einer sehr fernen Tonart, *Es*, aufhält, um gehörige Concentration zu gewinnen; darnach macht sich immer die eigentliche Heimath *H-moll* wie die Fremde, in welcher man doch weniger verweilen soll, um irgend wo heimathberechtigt zu sein. Eine grosse edle geschmackvolle Cantilene durchzieht diesen Satz, doch wird darin auch viel der modernen Figuration geopfert (S. 10—12), eine Manier, die sicher vorübergehend ist. *Scherzo* und *Finale* sind so sehr in den bekannten Manieren einer Symphonie geschrieben, dass alles im Verlaufe dieser Zeilen darüber Gesagte seine Anwendung findet, möglich sogar, dass dies Trio nach einer Symphonie des Componisten gearbeitet und als solches herausgegeben ist, wofür auch das (nicht glücklich) eingeschaltete Recitativ spricht, das indessen hier sehr der blechernen Klangmasse entbehrt. Violine und Violoncell reichen da nicht aus, überhaupt gebehrden sie sich im *Finale* oft als Füllstimmen. So lodert denn das Feuer dieses Satzes häufig aus leerem Stroh hervor.

Anton Halm, Grosses Trio concertant für Pianoforte, Violine und Violoncell. 58stes Werk. *H-moll.* Partitur und Stimmen. Wien, bei Diabelli & Comp.

Der Verfasser weiss, wie oben gesagt, sehr geschickt zu gestalten und zwar auch dankbar für die drei Instrumente, doch hat er der Virtuosität mit vollsaftigem Pinsel die Einfachheit geopfert, anscheinend, um ein Werk von Umfang, 51 Seiten in Partitur füllend, zu schreiben. Betrachtet man den Kern der Hauptthemen, z. B. des ersten und letzten Satzes, so erfreut, ja überrascht mehr die Art und Weise, wie geschickt sie fortgesponnen sind und welcher Umfang von Technik sich daran entwickelt, als ihre eigentliche Erfindung, ganz ähnlich wie in der kurz zuvor besprochenen Cello-Sonate, welche den Vergleich mit Hummel herbeiführte. Durch eine solche Behandlung der Kunstmittel werden immer weniger tiefe Verbindungen als glänzende Klangeffecte, z. B. in dem Trio des *Scherzo's* veranlasst, wohingegen eine seinsollende Tiefe in dem *Scherzo* selbst etwas sonderbar Gesuchtes und Unerquickliches an sich trägt. Auch das *Adagio* hat trotz der grossen harmonischen Fülle in seiner Anlage etwas Rhapsodisches, welches durch das eingeschaltete Recitativ, wie es nicht anders sein kann, noch vermehrt wird. Solche Recitative bringen immerhin wohl einige gute, wiewohl doch auch schon bekannte Tonfälle — Tonschwall, so zu sagen, mit sich. Im Ganzen also bewährt sich Hr. Halm mehr als ein Baumeister, der nach vorhandenen Mustern und Plänen geschickt zu arbeiten versteht, als der neue entwerfen könnte. Hieraus kann und soll ihm indessen Tadel nicht, sondern vielmehr gerechte Anerkennung seines in diesem Sinne keinesweges unbedeutenden Talentes erwachsen.

H. F. Kufferath, Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncello. Op. 12. *F-dur.* Partitur und Stimmen. Mainz, bei Schott's Söhnen.

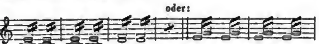
Ein interessantes Werk, mehr geistreich, als schön zu nennen — spirituelle Musik! Die Modulation ist im Ganzen mehr skizzirt, als mit Themen übermalt, d. h. sie spricht sich in harmonischen Grundstrichen, höchstens in Motiven aus, die nicht selten blos nebeneinander gereihet sind, eine Manier, welche von Mendelssohn beliebt und erschöpft sein möchte, z. B. S. 2 die Bewegung des Cellos von *C* nach *H*, worauf nun das Motiv in *E-dur* erfolgt u. s. w. Der erste Satz ist in Folge dessen aphoristisch zu nennen und mehr als in diesem kommen die drei Streichinstrumente im *Andante* zur charaktervollen Geltung, wogegen sie sich dort häufig wie begleitende Hörner im Orchester verhalten. Ueberhaupt ist dieser zweite Satz des Quartetts von höchst interessanter Durchführung, nur wäre zu wünschen, dass die Stimmen nicht fortwährend zusammenblieben, sondern sich mehr ablösten. Die Wirkung gestaltet sich in diesem Falle mehr ermüdend, als erfrischend, ein Vorwurf, der diesem Kunstwerke im Ganzen nicht fern liegt. Immerhin tritt dann, wie hier wiederum im *Scherzo*, das eigentliche symphonische Element hervor, nur mit demjenigen Nachtheile, welcher durch den hier vorliegenden natürlichen Mangel der

Tonfarbe erwächst. Sehr wohlthuend ist daher im *Finale* einmal ein Gegenübertreten des Pianos gegen die drei Streichinstrumente, so wie an einigen Stellen das Soliren derselben, eine sehr glückliche Neigung zur polyphonen Durcharbeitung. Dieser Satz möchte in jeder Hinsicht musikalisch die meiste Beachtung verdienen, indem die Themen, günstiger erfunden, eine günstigere Durchführung zugelassen haben, die für alle vier Instrumente glänzend genug ist, um dem Spieler von Heute Arbeit vollauf zu geben.

Habe ich nun im Vorstehenden den hier besprochenen neuen Kammermusikwerken im Ganzen diejenige Stellung angewiesen, welche sie einzunehmen haben und behaupten werden, so wolle der gütige Leser bedenken, dass noch mehr Eingehen in das rein Musikalische nach pedantischer Belehrung schmecken würde, von welcher in dem brüderlichen Verhältnisse zu ebenbürtigen Künstlern nicht viel zu halten sein möchte. Im Ganzen wird es gerathen sein, nicht blos zu schöngeisten und nicht blos musikalisch zu zerlegen, sondern vielmehr sich des Dargebotenen, zumal wenn es durchaus nicht schlecht, sondern was noch mehr sagen will, überwiegend gut ist, zu erfreuen und frisch zu geniessen. Hierin möge der wohlwollende Leser seinerseits nun aber auch nachfolgen! *Flod. Geyer.*

Fréd. König, Deux Duos concertants et charactéristiques pour Violon et Viola. Op. 7. Brunswic, chez G. Rademacher.

Im Titel viel versprechend, befriedigen diese Duos die Erwartungen durchaus nicht. In der Erfindung der Themas sind sie mehr als gewöhnlich; von Durchführung derselben, so wie von interessanten Gegenstimmen zu den Melodiesätzen ist fast gar nicht die Rede. Die zweite Stimme bewegt sich meist in ganz gewöhnlichen Begleitungsfiguren oder bleibt wohl gar oft viele Takte nacheinander auf folgende Weisen liegen, z. B.:



Die Passagen sind ebenfalls nicht im geringsten thematisch fundirt, sondern laufen meist in Terzen und Sexten zusammen. Scheint wirklich einmal eine Melodie zweistimmig behandelt zu sein, so wird der Satz oft dürftig oder unklar und nimmt es dabei der Componist mit verbotenen Octaven mitunter auch nicht sehr genau. Von der Characteristik, welche der Titel verspricht, ist nicht viel zu verspüren, es müsste denn damit gemeint sein, dass das Rondo des ersten Duos ein Thema in $\frac{3}{4}$-Takt und eines in *C*-Takt abwechselnd (ohne eigentlichen Zusammenhang) erscheinen lässt, alsdann das Thema der Romance noch einmal bringt und den Schluss des Ganzen 29 Takte lang mit einer theilweisen Wiederholung des ersten Satzes macht. Wir müssen gestehen, dass wir einen andern Begriff von Characteristik eines Musikstückes haben. Beide Duos haben nur eine Farbe und bewegen sich in so gewöhnlichem Typus, dass wir versucht sind, sie höchstens für eine leidliche Dilettantenarbeit zu halten. Die Ausstattung ist lobenswerth, nur hätte der Corrector genauer sein können; so z. B. in der Violinstimme Pag. 4 Syst. 4 Takt 3 *d* statt *e*, Pag. 4 Syst. 7 Takt 3 *es* statt *des*, Pag. 13 letztes Syst. Takt 6 *es* statt *f* u. s. w. *C. Boehmer.*

Carl Nicola, Erinnerung. Rhapsodie für das Pianoforte componirt und seinen Jugendfreunden gewidmet. Op. 25. Braunschweig, bei G. Meyer jun.

Man hat hier wieder Gelegenheit zu fragen, was musikalische Rhapsodie sein soll. Eine Caprice ist dieses fünfundzwanzigste Opus des Hrn. Nicola, so sehr Caprice, dass wir den capriciösen Sinn des Componisten kaum begreifen können. Sieben lange Folioseiten hat die linke Hand folgende Figur:



mehr denn hundert Mal zu spielen. Wie auf solchem Motiv eine melodische Durchführung basirt ist, mag der Anfang der Rhapsodie darthun:



Das nennt man Gedankenarmuth, Leerheit, Trockenheit, Melodielosigkeit, und wenn der geneigte Leser sich unsers ausführlichen Artikels über Melodie erinnert, so wird er bald im Stande sein, dem Componisten nachzuweisen, dass dieses Werk ganz und gar aus einer verständigen Reflexion, aber nicht aus dem Bedürfniss zu singen, wie der Vogel singt, hervorgegangen ist. *Dr. L.*

Louis Winkler, Rêve de Bal, morceau de Salon pour le Piano. Oev. 11. Brunswick, chez G. Meyer jr.

Eine Ball-Träumerei! Sie beginnt mit einem ganz trivialen $\frac{3}{4}$-Thema, das sehr entschieden an die bekannte *Polaca* aus den Puritanern erinnert. Dann kommen noch einige andere, eben so triviale, leicht ausführbare Themen hintereinander fort. Eine vollkommen überflüssige Arbeit, die nicht einmal das Papier werth ist. *Dr. L.*

Fréd. Spindler, Divertissement pour Piano. Op. 3. Leipzig, chez Whisling.

Derartiges Machwerk ist in so grosser Masse vorhanden, dass es überflüssig erscheint, darauf noch besonders hinzuweisen. Sollte sich von den Salonspielern Niemand an der Trivialität der beiden Hauptthemen stossen, so wird die Arbeit ohne Empfehlung und trotz alles Tadels ihre Verehrer finden. *Dr. L.*

J. Schad, 24 Etudes faciles et progressives pour Piano composées expressement pour les petites mains. Op. 31. Liv. II. Leipzic, chez Fr. Hofmeister.

Ein ganz überflüssiges Werk, nicht weil es schlechter, sondern weil es besser ist, als die meisten andern Etüdensammlungen. Man findet aber Alles, was hier geboten wird, in Bertini's und Czerny's Uebungen, Kramer's Klavierschule und in hundert andern Sammlungen, einschliesslich der Tänze u. s. w. Auch die Methodik des Unterrichts gewinnt durch dieses Werk nichts. Zu wünschen wäre indess, da die Sammlung einmal vorhanden ist, dass der Componist, wie er die kleinen Hände, so auch die kleinen Ohren berücksichtigt hätte. Denn diesen dürften folgende Gänge doch etwas zu hart vorkommen:



Dr. L.

Hermann Küster, Sechs Lieder, gedichtet von Caroline Caspari, für eine Altstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 8. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Hr. Küster ist ein kenntnissreicher und begabter Musiker und uns aus grösseren Arbeiten schon bekannt. Sein Talent für die Liedercomposition spricht uns nicht in dem Masse an. Die Melodien enthalten meistens nicht Originalität, in Einzelnem (Am Meer) ist die Begleitung zu schwülstig, Anderes (Stumme Sprache) erscheint uns zu gesucht und ohne natürlichen Fluss. Im Uebrigen findet sich Manches recht schätzenswerth. *Dr. L.*

Otto Nicolai, 4 deutsche Lieder komischen Inhalts für eine Bassstimme mit Klavier. Op. 35. Hamburg, bei Schuberth.

Komisch kommt uns an diesen Liedern nur das vor, dass sie eben nicht komisch sind. Oder meint der Verf., durch Anwendung alterthümlicher Harmoniewendungen und altväterischen Figurenkrams aus der Zopfzeit komisch zu wirken? „Der Kukuk", „Alle Tage Feiertag" und „du bist zu klein, mein Hänselein", leiden an einer derartigen Rococco-Auffassung. Dagegen ist „der Flohjammer" ein modern und eigenthümlich erfundenes Lied, das den Liebhabern heiterer Gesänge als eine willkommene Gabe für den Vortrag in geselligen Kreisen erscheinen würde, wenn sich das Gedicht auf einem etwas weniger unästhetischen Gebiete bewegte. *J. W.*

V. Lachner, Vier Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 15. Liv. I. Mainz, bei Schott.

Bei diesem Werke bedarf es nur einer Anzeige. Es ist in diesen Blättern schon mehrfach von derartigen Compositionen für den Männergesang gesprochen worden. Nur bemerken wir, dass dieser V. Lachner wahrscheinlich nicht F. Lachner ist. Vielleicht der Sohn des Münchener Capellmeisters. Der Styl ist ziemlich bekannt und erinnert, auch in der Geschmacksrichtung, so in No. 2: „der Jäger und sein Lieb" an die zahlreichen Compositionen dieser Gattung von F. Lachner. Männergesangs-Vereinen zu empfehlen. *Dr. L.*

Berlin.

Concerte.

Geistliche Musik.

Am Geburtstage des Hochseligen Königs fand in der St. Paulskirche auf dem Gesundbrunnen eine geistliche Musik, veranstaltet durch den jetzigen Organisten der Kirche, Carl Hennig, vor meist eingeladenen Zuhörern zu wohlthätigem Zwecke statt. Derselbe hatte dazu eine Cantate componirt, dem Gedächtniss Friedrich Wilhelms III., des Erbauers der Kirche, geweiht. Abwechselnde Recitative, Quartett und Chöre, bildeten ein schönes Ganze, besonders erschien uns das Quartett von 4 Männerstimmen, *As-dur*, in Composition und Ausführung am Gelungensten. Eine andere Composition des Concertgebers, eine Arie aus dem Oratorium „das Opfer Abels" ist eine sehr dankbare, dem edleren dramatischen Style sich nähernde Concertpieçe, und wurde von einer tüchtigen Bassstimme (haben wir recht gehört, eines Herrn Ziegler's) mit Sicherheit und Geschmack vorgetragen. Frl. Aug. Deisenroth, die unlängst am Strelitzer Theater aufgetreten, sang mit glockenreiner, schöner Stimme eine Introduction aus dem Messias und das Solo der Mendelssohn'schen Hymne. Die übrigen Solis waren in den Händen der Mitglieder des C. Hennig'schen Vereins, von denen sich besonders ein frischer Tenor-Bariton auszeichnete. Die Chöre zeigten durchaus Präcision und Sicherheit und machte namentlich die Mendelssohn'sche Hymne und der Schlusschoral ohne Begleitung durch fein nüancirte Ausführung dem Verein alle Ehre. Ausser diesen Pièçen trug der Concertgeber 2 Orgel-Solis, eine von ihm für die Orgel eingerichtete Ouvertüre zum Oratorium „Athalia" von Händel und Fragmente einer grossen Phantasie über Themas aus dem Messias, vor.

Wir müssen gestehen, eine Ouvertüre für die Orgel war uns neu, da wir gewohnt sind, meist nur Fugen und Toccata's von Bach etc. in unsern Orgel-Concerten zu hören, und gingen wir mit einigem Bedenken hin. Sie befriedigte uns indessen durchaus, war orgelgemäss, dankbar gesetzt und wurde mit geschickter Registrirung lobenswerth ausgeführt. Wie wir hören, wird dieselbe nebst einigen andern Händel'schen Ouvertüren im Druck erscheinen und kommen wir dann vielleicht näher darauf zurück.

Ueber die Phantasie können wir nach den dargebotenen Bruchstücken kein umfassendes Urtheil fällen, jedenfalls war, was wir hörten, mit Geschick arrangirt und durchgearbeitet und brachte mehrere neue überraschende Effecte, ohne im Geringsten dem Character der Orgel zu nahe zu treten. Namentlich klang die zweite Variation über „Er weidet seine Heerde" mit der celloartigen Bassfigur ausgezeichnet.

Eine Aufführung in dieser Kirche ist nicht ohne Schwierigkeit, da der Platz des Organisten so unzweckmässig angebracht, dass eine Verständigung des Dirigenten mit dem Begleitenden sehr erschwert ist. Wir wünschen, diesem achtbaren Hennig'schen Gesangverein bald wieder auf ähnliche Weise zu begegnen.

10.

Correspondenz.

Mainz, Juli.

In meinem Correspondenz-Artikel vom 20sten Mai (No. 21) der von den Proben des Niederrheinischen Musikfestes handelte, fahre ich fort. Wenn inzwischen eine lange Pause eingetreten ist, so möge diese durch Mangel an Zeit entschuldigt werden.

Deutschland hat die bedeutendsten musikalischen Coryphäen geboren und steht seit geraumer Zeit in Musik auf der höchsten Stufe; es behauptet diesen hohen Rang noch immer, und wird ihn, wie es den gewissen Anschein hat, noch sehr lange behalten: in keinem Lande wird es mit der Musik so ernst genommen, in keinem Lande steht die musikalische Kritik so hoch, und nirgends ist der Geschmack und das Urtheil der sonst unzurechnungsfähigen Dilettantenwelt so selbstständig, sicher und richtig, wie in Deutschland. Die Musik ist hier gewissermassen Mitgift der Natur, während sie in anderen Ländern, vorzüglich in England, erst auf das Mühsamste eingequält werden muss, und trotz dieser Tortur, trotz den eifrigsten Bemühungen steht und hört man stets die angeborne Ungeschicklichkeit zu dieser Kunst. Aber auch unser vielgerühmtes Deutschland verdient nicht in allen Punkten ein absolutes Lob. Es ist hier wieder der Dilettantismus, der jedoch, wie eben gesagt, dem der übrigen Länder bei weitem vorzuziehen ist, aber der sich im Uebertriebenen gefällt. Musik soll den reinsten Spiegel innerster Empfindungen wiedergeben, um dieselben Empfindungen im Herzen der Hörer hervorzurufen und zu bilden. Empfindung ist der wesentlichste Zweck der Musik, wie sie auch ihre einzige Schöpferin war. Diese tiefe, ursprüngliche Empfindung aber, die aus dem Grunde des Herzens hervorgeht, ist es, die ich an dem so praktischen und gemüthreichen Rheine vermisste: ich fand nicht unmittelbare Empfindung, sondern eine mittelbare, deren Basis eine Reflexion, die aus dem kalten Ver-

stande, nicht aus der tiefen Innerlichkeit hervorgegangen. So bin ich fest der Ueberzeugung, dass die Musikfeste am Rhein nicht allein aus der unmittelbaren Nothwendigkeit, aus innerem Antriebe entstanden, sondern grossentheils auch aus Eitelkeit und Nachahmungssucht, um nicht Städten, wie Zürich, Frankenhausen, Hildesheim u. s. w., welche die Wiege der Musikfeste sind, nachzustehen. Der Sinn dafür ist auch bereits seit einigen Jahren mit allem Rechte geschwunden. Bei weitem unangenehmer, jedoch, als der Stolz auf diese Musikfeste, ist die häufig gemachte Beethoven-Verehrung, die oft in's Lächerliche geht, und gerade dadurch beweist, dass sie weder Verehrung ist, noch den Fonds jener Verehrer dazu berechtigt, Beethovens Musik nur im Entferntesten zu erfassen. Ja, es geht so weit, dass diese Rheinländer, die sich besonders am Nieder-Rhein vorfinden, die Apostel Beethovens zu sein glauben und lächelnd mit den Achseln zucken, wenn man von Aufführungen Beethoven'scher Symphonien, etwa in Berlin oder Leipzig, spricht. Unsere Pseudo-Kenner in Berlin machen sich auch wohl oft auf solche lächerliche Weise bemerkbar, wie wir dies bei jeder Aufführung Beethoven'scher Musik sehen können. Sie begnügen sich nicht mit ihren wichtigen Kennermienen and dem nie ausbleibenden Nicken ihres musikverständigen Hauptes, sie geben auch oft einem ganz entfernt sitzenden Freunde einen seligen Wink, der ihn leider aber nicht bemerkt, weil er, um, von allem Profanen entfernt, recht in die Tiefe der Composition einzudringen, die Augen geschlossen hat. (So weit sollte man die Verzückung nie treiben, da am Ende Uebelwollende verbreiten würden, der grosse Kenner sei eingeschlafen.) Am Rhein jedoch wirkt Beethovens Musik bei solchen Kennern, deren Zahl gross genug ist, noch ganz anders, sogar nachtheilig auf die Gesundheit: sie bekommen Zuckungen, die verschiedensten Arten von Krämpfen, und in Düsseldorf soll sogar schon der Veits-Tanz vorgekommen sein. Die Dilettanten und jungen Dilettantinnen, welche die Klavierschlagekunst erlernen und erlernt haben, spielen fast ausschliesslich Beethoven'sche Sonaten, entweder im gemässigten Tempo, oder im Tempo rubato oder auch wohl ohne Tempo. Beim Eintreten des letzteren sind gewöhnlich Mütter und Tanten in Verzückung, besonders ist es die Tante, denn sie hat das Talent ihres Neffen oder ihrer Nichte entdeckt. — Ich hätte diese forcirten Aeusserungen von Kennerschaft nicht angeführt, wenn sie sich nicht auf die unangenehmste Weise bemerkbar machten und man nicht in jeder Versammlung mindestens auf einen solchen Hyper-Enthusiasten stiesse. Im Uebrigen steht die Concert-Musik am Rheine, vorzüglich in Düsseldorf, Cöln und Mainz auf einer hohen Stufe der Vollkommenheit. — Noch eines Ort, der in der Musikwelt wenig bekannt ist, darf ich nicht unerwähnt lassen: es ist das kleine, reiche und sehr musikalische Urdingen am Rhein. Es bestehen dort Abonnements-Concerte, die von einer sehr durchgebildeten Dillettantin Frl. Isabella Herbert umsichtig und mit wahrer Kapellmeister-Routine geleitet, und von den nahe und ferner gelegenen Städten Crefeld, Meurs, Neuss, etc. besucht werden. Ich hatte Gelegenheit einer Aufführung des Mozart'schen Requiem's beizuwohnen und konnte mich in meiner Bewunderung kaum zurechtfinden. Welche Präcision, welche feine Nüancirungen im Orchester wie im Chor! Die Soli's waren vortrefflich eingeübt und durch ausgezeichnete Stimmen besetzt, so dass ich nicht umhin kann, die Namen derselben anzuführen: Frl. Doris Herbert (Sopr.) Frl. Nütten (Alt) Hr. Huisgen (Tenor) und Hr. Frings (Bass). Ich kann wohl sagen, dass mich selten eine Aufführung des Requiems so wahrhaft erfreut und begeistert hat. Die Krone war das „Tuba mirum," das Hr. Frings mit einer sehr volltönenden, ich möchte sagen, mit einer wahren Stentorstimme der lauschenden Versammlung vortrug. — Auch von berühmten Künstlern wird Urdingen oft besucht; so geben z. B. die beiden Milanollo's, Ernst und Frl. Schloss dort Concerte. *H. Kriger.*

Feuilleton.

Berlin. Aus guter Quelle können wir die binnen Kurzem bevorstehende Ankunft des Frl. Jenny Lind anzeigen. Ob die Künstlerin öffentlich auftreten wird, ist bis jetzt noch nicht entschieden.

— Vieuxtemps ist von seiner Cur in Canstadt auf der Rückkehr nach Petersburg hier durchgereist, hat sich aber nur einen Tag hier aufgehalten und seine Reise über Stettin unverzüglich fortgesetzt. Binnen Kurzem wird die 3te Nummer seiner sehr ansprechenden *Morceaux de Salon* für Violine und Pianoforte erscheinen.

Breslau. Das erste grosse Militair-Concert mit den vereinigten Militair-Musikchören unserer Stadt fand unter der Leitung des Hrn. Musik-Directors Wieprecht in Fürstens Garten bei einem ungeheuern Zudrang des Publicums statt. Der Beifall war ausserordentlich und mussten auf stürmisches Verlangen mehrere der vorgetragenen Musikstücke wiederholt werden. Bleibt die Witterung günstig, so lässt sich nach diesem Erfolge erwarten, dass die noch angekündigten Concerte wo möglich eine noch grössere Theilnahme finden werden. Unsere Musik-Notabilitäten rühmen das vortreffliche Arrangement der Musikstücke und die Sicherheit und Energie des Dirigenten.

Bonn, den 1. Aug. Ein kleiner, aber ausgezeichneter Kreis unter der Leitung der talentvollen und begabten Frau Prof. Kinkel stehend, führte das Oratorium „Israel in Aegypten" von Händel auf. Die Aufführung war vortrefflich und gebührt der Frau Prof. Kinkel ganz besonderer Dank für den wohlthätigen Einfluss, den die begabte Frau auf unser Musikleben ausübt.

Trier. Dem hiesigen Instrumentenmacher Barthold Jacobs ist unter dem 27. Juli ein Patent auf eine vereinfachte Construction der Orgel-Pedale in der durch Zeichnung und Beschreibung nachgewiesenen Zusammensetzung auf acht Jahre, von jenem Tage an gerechnet, und für den Umfang des Preussischen Staates ertheilt worden.

Köln. Das Pianoforte-Magazin des Hrn. Popalo gewinnt durch den fast täglichen Zuwachs ausserordentlicher Instrumente immer mehr an Interesse, so dass unsere musikalischen Einwohner und Einwohnerinnen sich sehr oft dort hinbegeben, um an den schönen Tönen eines Erard'schen oder Vogelsang'schen Flügels sich zu erfreuen. Namentlich ist es ein Erard'scher Flügel, (Preis: 850 Thlr.) der durch seine bewunderungswürdige Mechanik und den glockenreinen Ton der angestaunte Liebling des Publikums geworden ist. Zwei Flügel dieser Art sind kürzlich nach Wien auf die Güter des Banquier Deichmann gegangen.

Mainz. Unsere grossartigen Militär-Concerte auf der Anlage, von den preussischen and österreichischen Musikchören ausgeführt, finden auch wieder in diesem Jahre, wie in den früheren, die gerechteste Anerkennung. Besonders sind es die Oesterreicher, die durch eine grössere Masse und ein energerischeres Ensemble sich auszeichnen und somit den meisten Zulauf bewirken. Diese Concerte, im Angesicht unserer reizend gelegenen Stadt, des Rhein und Main und im Hintergrunde die schönen Linien des Taunus-Gebirges, gewähren einen herrlichen Genuss, der so leicht nicht verwischt werden kann.

Frankfurt a. M. Am 26. Mai wurde die neue dreiactige Oper „Prinz Eugen der edle Ritter" von Gustav Schmidt aufgeführt. Der Text sowohl als die Musik sprach sehr an, die sangbaren Melodien sind leicht aufzufassen, die Instrumentation mit grosser Gewandtheit gefertigt, und es ist zu erwarten, dass dieses Werk eine grosse Runde auf unsern deutschen Bühnen machen wird. Die Besetzung war aber auch vortrefflich und die *Mise en scène* mit grosser Sorgfalt behandelt. Hr. Schmidt bekundet in diesem ersten Werk seinen Beruf zum dramatischen Opern-Componisten.

Wien. Dem Vernehmen nach bewirbt sich Otto Nicolai um die erledigte Stelle des Conservatorium-Directorats. Da hätte der treffliche Preyer wenigstens in dem einen von ihm am Conservatorium vertretenen Fach einen würdigen Nachfolger. *H.*

— Kücken's „Prätendent", den wir bald zu hören prätendirten, soll andern Sinnes geworden sein und auf das hiesige Bühnenreich verzichtet haben. *H.*

— Saphir gab eine musikalisch-declamatorische Academie und humoristische Vorlesung im Theater zu Baden, in welcher die ungarische Sänger-Gesellschaft des Hrn. Szabor, Hr. Erl, die beiden Brüder Formes, Hr. Mortier de Fontaine und die kleine Wilhelmine Neruda mitwirkten. Die Wiener Zeitschrift macht bei der liebenswürdigen, talentvollen kleinen Neruda die Anmerkung: „Richard Levy war einst ein kleiner Blasengel, Wilhelmine Neruda ist jetzt ein kleiner Streichengel, ihre gefühlvolle Spielweise ist bekannt, die Wirkung auf's Publicum war, wie überall, eine solche, dass der vollste Beifall nicht ausbleiben konnte."

— Die Geschwister Amalie und Wilhelmine Neruda, welche bereits ihre Kunstreise nach Karlsbad, Töplitz, einigen norddeutschen Hauptstädten, Brüssel und Paris angetreten haben, liessen sich vor ihrer Abreise noch zweimal am 1. und 4. August in dem nahe gelegenen Baden, einmal in der Academie des Hrn. Saphir, das andere mal in einem eigenen Concert im Vereine mit ihrem Bruder Victor (Violoncell), mit grösstem Beifall hören. — Wir müssen hiermit zugleich eines der ausgezeichnetsten Pianofortemachers Wiens des Hrn. Bachmann erwähnen, der den überaus schönen Flügel zu diesem Concerte geliefert hatte. Obgleich Hr. Bachmann Inhaber der grossen silbernen Verdienst-Medaille, sichert ihm ein solches Fabrikat wie dieser Flügel ohnehin einen Ehrenplatz unter seinen deutschen Collegen.

Dresden. Mit vielem Beifall wurde hier neulich „Mary, Max und Michel" gegeben. Wenige Opern haben wohl wie diese des talentvollen C. Blum die Runde über alle deutsche Bühnen gemacht.

München. Der Coburgische Kammersänger Hr. Reer trat bei uns als Masaniello in der Stummen auf, missfiel aber gänzlich; weder Gesang noch Spiel befriedigten die mässigsten Ansprüche.

Karlsruh. Auch hier wird ein Interims-Theater erbaut, welches zum 1. October eröffnet werden soll.

— In der Mitte August müssen sich alle Mitglieder unserer Hofbühne wieder bei uns eingefunden haben. Von unsern Künstlern erwarben sich auswärts Ruhm: Ludwig Dessoir im Schauspiel und Hr. Sontheim in der Oper, ein junger, talentvoller Heldentenor, der in Kassel 23 Mal auftrat und stürmischen Beifall errang. *Ch.*

Pesth. Der Clavierspieler Tedesco und der Violinspieler Hauser gaben ein schlecht besuchtes Concert.

Paris. Mad. Stoltz ist hierher zurückgekehrt, wird sich aber nicht lange aufhalten, sondern wie verlautet, sich von der Bühne zurückziehen und dem Unterricht des Gesanges sich widmen.

— Bei dem *Concours d'Harmonie*, den das Conservatorium ausgeschrieben, erhielt den ersten Preis Hr. Caspers, den zweiten Hr. Bordier, beide Schüler des Hrn. Collet. Die Richter waren: Auber, Präsident, Halévy, Thomas, Caraffa, Baton, Bazin, Lecouppey, Leborne, Barbereau, Bien Aimé.

— Die Rechte der Schriftsteller, Componisten und Balletzeichner der Königl. Academie der Musik, welche durch ein Gesetz vom Januar 1816 geregelt waren, sind im Laufe der Zeit zum Theil ganz ausser Anwendung gekommen, sehen indess jetzt einer neuen Feststellung entgegen.

Brüssel. Bei uns besteht eine Preisbewerbung für musikalische Compositionen, welche nur alle zwei Jahre eröffnet wird. Die Aufgabe ist jederzeit eine Cantate und der Preis 2500 Francs, welche zu einer Reise des Siegers ins Ausland bestimmt sind. Auch der Dichter des Textes nimmt an diesem Concours Theil. Bei der jetzt stattgefundenen Preisbewerbung sind der Academie der schönen Künste 33 Manuscripte eingereicht worden, und den Preis erhielt eine Cantate unter dem Titel „König Lear". Haben wir gleich keinen Mangel an guten Componisten, so suchen diese ihr Fortkommen doch anderswo, da Belgien ihnen keine Mittel zur Existenz bietet. Die Theater-Direction zahlt den Autoren keine Honorare und die Verleger drucken die Werke anderer Länder nach.

— Royer macht hier ungeheures Furore. Er ist einer von den wenigen Künstlern, welche überall enthusiasmiren. Glückliches Privilegium des wahren Talentes!

London. Jenny Lind wird am 23. Aug. nach Brighton zu einem Concert reisen. Am 28sten beginnt ihr Engagement mit Manchester, Liverpool, Birmingham, Edinbourg und Glaskow, alsdann wird sie nach Berlin zurückkehren und den 15. September in der grossen Oper auftreten.*)

Petersburg. Die Kaiserl. Russische Censur hat endlich die Erlaubniss zur Aufführung der Musketiere der Königin von Halévy in Riga erlaubt.

Mailand. Die Herbst-Saison in der *Scala* wird mit Don Sebastian von Donizetti eröffnet werden. Der Tenor Musich u. der Bassist Derivis werden in dieser Oper singen.

— Den 25. Juli. Herr Carl Voss berühmter Tonkünstler aus Berlin liess sich hier bei seiner Durchreise in einer Matinée im Hause des Herrn Cambiari, einer der ersten Kunstnotabilitäten unserer Stadt, in einigen Stücken seiner Composition hören, die er in ausgezeichneter Weise auf dem Pianoforte vorzutragen wusste. Vorzüglich gefiel „La Sérénade" ein ganz einfacher Gesang „La Sentimentale," welche beide Piecen in diesen Tagen hier in der Musikhandlung des Hrn. Riccordi erscheinen werden. — Hr. Riccordi wird für die Folge alle ferneren Compositionen des Hrn. Carl Voss mit Eigenthumsrecht für Italien durch den Stich publiciren.

Florenz. Im Palaste Vecchio kam die Oper Esmeralda, comp. vom Fürsten Joseph Poniatowski zur Aufführung; die Darstellenden gehörten der ersten hiesigen Gesellschaft an. Besonders bewunderte man das schöne Talent der Mad. Therese de Giuli Borsi und den vortrefflichen Bass des Prinzen Charles Poniatowski. Die Musik ist vortrefflich und man zollte gleichen Beifall dem kunstsinnigen Fürsten als Sänger wie als Componisten.

Constantinopel. Liszt hatte neulich eine Einladung in den Kaiserl. Tschiragan-Palast erhalten, wo er zwei Stunden im Kreise der Familie des Sultans verweilte. Bei dieser Gelegenheit spielte der Sultan, welcher schon im siebenten Jahre seines Alters Unterricht im Pianospiel erhalten hatte, durch eine volle Stunde die gewähltesten Opern-Motive aus Deutschland und Italien dem Virtuosen vor. Sein Spiel ist leicht und lebendig, doch ermangelt er jener Correctheit, welche nur eine tüchtige Schule geben kann. Zwei Wiener und ein Pariser Klavier befinden sich im Gesellschaftssaal des Monarchen. *Humorist.*

New York. Die Aufführung des Ernani am Sonnabend des 26. Juni hatte nur einen lauen Erfolg; man könnte überhaupt diesen Abend den Abend der Täuschungen nennen. Die Theater-Verwaltung, welche grosse Ankündigungen, Illuminationen etc. zu Ehren des Präsidenten der vereinigten Staaten veranlasst hatte, sah sich durch eine sehr laue Theilnahme des Publicums getäuscht. Das Publicum, welches die Anwesenheit des Präsidenten erwartete, war durch dessen Nichterscheinen getäuscht worden. Der Präsident Polk, ein strenger Presbyterianer, besucht nie ein Theater. Die Sgra. Tedesco hatte durch Zufall eine leichte Verwundung

*) So berichten englische Blätter; ob die letztere Behauptung Wahrheit, können wir nicht mit Gewissheit versichern, ihr Eintreffen um diese Zeit in Berlin steht aber fest. *d. R.*

erhalten u. s. w. Der ganze Erfolg des Abends concentrirte sich in dem Beifall, welchen Sgra. Tedesco im Vortrag der spanischen *Canzonetta la Colosa* erhielt, die die Künstlerin mit ihrem unaussprechlichen Zauber sang.

Yankee-Doodle.

Prof. Büttner sagt, indem er eine Uebersetzung des Yankee-Doodle in seinen Briefen über Amerika mittheilt: Der Verfasser des Yankee-Doodle, der, um seinen Landsleuten, den Engländern, einen Spass zu machen, die Melodie den amerikanischen Offizieren als einen der berühmtesten Märsche mit aller Ernsthaftigkeit empfahl, hat wohl nicht im Entferntesten daran gedacht, dass sie, die bestimmt war, die amerikanische Nation lächerlich zu machen, für eben diese Nation von so grosser Bedeutung und wirklich einer der berühmtesten militairischen Märsche, die amerikanische Marseillaise werden würde. Zwanzig Jahre nach jener Zeit begeisterte dieser Nationalmarsch die Helden von Bunkers Hill, und nicht 30 Jahre später muss Cornwallis und seine Armee nach der Melodie des Yankee-Doodle in die amerikanischen Glieder einmarschieren.

Als Luly eine seiner Opern-Arien in der Kirche während des Gottesdienstes singen hörte, rief er aus: „Ach lieber Gott, vergieb mir, ich hatte sie nicht für dich gemacht!"

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Balfe, M. W., die Zigeunerin, Oper f. d. Pfte. zu 4 Händ. — *Berens, H., 1er Trio brill. p. Pfte., Viol. et Vcelle. Op. 6. — Bochmann, R., Sammlung beliebter Tänze u. Märsche. No. 1—7. 10. — *Bott, J. J., Andante cantabile f. Viol. u. Pfte. — *Derselbe, Romanze. Op. 10. — Burgmüller, F., Ne touchez pas à la reine. Rondo-Valse. Op. 95. No. 2. — *Derselbe*, Une Soirée de Printems. Mélodie de F. David, variée. Op. 95. No. 3. — Chotek, F. X., Anthologia musicale. Fantaisies brill. Op. 83. Cah. 32., der Förster von F. v. Flotow. — *Derselbe*, 17tes Rondinetto f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen über Maria Padilla von G. Donizetti. Op. 84. — Cramer, H., Potp. No. 66 sur la Straniera. — Czerny, C., Souvenir théâtrale. Collection periodique de Fant. élégantes p. le Pfte. à 4 mains. Op. 247. Cah. 81—84. — **Derselbe*, 24 Uebungsstücke bei stillstehender rechter Hand f. d. Pfte. Op. 777. — *Dankla, C., 2e Trio p. Pfte., Viol. et Vclle. Op. 37. — *David, F., Introd. et Variat. brill. sur un thême orig. p. Viol. av. Pfte. Op. 19. — Diabelli, A., Euterpe. Eine Reihe moderner u. vorzüglich beliebter Tonstücke f. d. Pfte. zu 4 Händen. No. 465—470. — *Derselbe*, Dito für Pfte. allein. No. 492—494. — *Derselbe*, Kleinigkeiten. No. 76. 77. — Donizetti, G., Maria Padilla. Potp. No. 61. — Dreyschock, A., Rapsodie. Op. 46. — *Derselbe*, la Napolitana, Canzonetta. Op. 48. — *Derselbe*, Romance en forme d'Etude. Op. 49. — Goria, A., Mazurka brill. Op. 14. — Hofmann, C., Marsch m. Trio f. d. Pfte. zu 6 Händen. — Hummel, J. N., la Galante, Rondeau agréable et brill. arr. p. le Pfte. à 4 mains p. F. Stegmayer. Op. 120. — Kaulig, J., Parade-Marsch. — Krug, D., Hommage à Pischek. Fant. über Favorit-Lieder. Op. 15. — Lecarpentier, A., Bagatelle sur l'Opéra de G. Verdi: i due Foscari. — *Lee, S., Fant. sur l'Ode Symphonie le Désert et sur les Hirondelles de F. David p. Vclle. av. Pfte. — Massak, F., Abschiedslieder. Walzer. Heft 13. — *Meyer, C., 6 gr. Etudes-Fantaisies. Op. 100. Cah. 1. — Musard, F. H., Vive le roi! Quadrille. — *Derselbe*, Guill. Tell. Quadrille. — Omnibus. No. 14. — *Prudent, E., Etude de Concert. Op. 28. — Schachner, R., Ombres et Rayons. Suite de Morc. Op. 17. No. 6. — Schuberth, C., Transcriptions p. Vcll. av. Pfte. No. 2. — Waldmüller, F., l'Orage et le Calme. Rêverie poétique. Op. 27. — Wanczura, J., Aurora-Quadr. im leichten Style. Op. 43. — Willmers, R., Airs suédois variés. Op. 17. — Wolff, E., Reminiscences de Robert Bruce. Duo brill. à 4 mains p. le Pfte. Op. 143. — *Derselbe*, Petite Fant. sur Robert Bruce. Op. 144.

Rieder, A., Fuge in *G-moll* f. d. Orgel od. d. Pfte. Op. 136. — Kühmstedt, F., Gradus ad Parnassum oder Vorschule zu Seb. Bach's Clavier- u. Orgelcompos. in Präludien u. Fugen durch alle *Dur-* u. *Moll*-Tonarten f. Orgel u. Pfte. Op. 4. Lief. 8.

B. Gesangmusik.

Armand, E., la Fontaine aux Perles. — Balfe, M. W., les Soirées de Londres. 7 Ariettes. No. 1—7. — Bättenhausen, W., das Posthorn f. Tenor m. Pfte. u. Trompete. Op. 3. — Benoni, J., Arie aus der Oper: die Wunderblume. — Bott, J. J., 6 Lieder f. Ten. od. Sopr. Op. 8. — *Brambilla, Marietta, Exercices et Vocalises p. voix de Soprano. — Canthal, A. M., der Heimathsstern. — Clapisson, L., les 2 Anneaux, Romance. — *Derselbe*, les 3 Souhaits. — *Conradi, A., 3 Lieder. Op. 11. — Costa, A., il Crocisto cavaliero, Romanza. — David, F., Partons. Nocturne à 2 voix égales. — *Göthe, W. v., 4 Gesänge. Op. 21. No. 1—4. — Gollmick, A., Ach, wärst Du mein! — Höser, C., 3 Lieder. Op. 6. No. 1—3. — *Hauser, M. H., 6 Gesänge. Op. 7. No. 1—6. — Henrion, P., Aimer. Mélodie. — *Kühmstedt, F., 7 Lieder. Op. 13. — *Lachner, F., 7 Lieder für Bass od. Alt. Op. 84. — *Lindblad, A. F., Schwed. Lieder in deutschen Uebertragungen v. Dr. A. E. Wollheim. Cah. 1. 2. 7. — *Lindpaintner, P. v., Der König und der Sänger, Ballade. — Lacantoni, G., il Bacco, Duettino. — Masini, F., Vision du coeur, Romance. — *Müller, A., Heitere Lebensbilder, Lieder. Op. 62. — *Nicolai, O., Salve Regina f. Sopran. Op. 39. — Proch, H., Des Kindes Traum. Op. 137. — *Derselbe*, des Judenmädchens Klage. Op. 138. — *Seegner, F. G., Messe f. 4 Stimmen m. Orch. Op. 52. Part. — *Storch, A. M., Mit einer Rose. Lied m. Vclle. u. Pfte., auch Pfte. allein. Op. 39. — Teichmann, A., il Lazzarone, Canzonetta. — Vivenot, R. de, Erinnerung an's Schwarzblatt. Op. 16. — Wiegand, J., Lobgesang für 2 Solostimmen u. 4stimm. Männerchor. Op. 13. — *Derselbe*, Kyrie eléison u. Fuge m. Choral f. 4 Stimmen mit oder ohne Orgel. Op. 14. — *Zöllner, C., die Zigeuner, Fantasiestücke für 4 Männerstimmen. Op. 10. Partitur und Stimmen.

C. Instrumentalmusik.

*Bott, J. J., Andante cantabile f. d. Viol. m. Orchester. — *David, F., Introd. et Variat. brill. sur un thême original p. le Viol. av. Orch. Op. 19. — Lee, S., s. Pianofortem. — *Schuberth, C., 2e Quintetto. Fantaisie concertante pour 4 Vclle. et Contre-Basse. Op. 19.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 33. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 18. August 1847

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Musikalische Zustände in Vergangenheit und Gegenwart,

von *Carl Banck.*

Erster Artikel. Kirchenmusik.

Der grosse Einfluss, den die Zeitideen auf den Wechsel und die Form der Künste haben, erscheint bei den bildenden Künsten durch den der Natur entnommenen Typus der stofflichen Formen gemilderter; an ihnen finden unsere Sinne einen realen, ewig gleichen Anhalt, um unsere Einbildungskraft zu fremdartigen Zuständen zu fernen Zeiten hinüberzuleiten. Die Poesie bemächtigt sich durch das bestimmte Wort unsers Geistes und entführt ihn der Gegenwart. Die Musik, welche für den Wandel und die Erweiterung ihres Inhaltes ihre Gebilde nur der Phantasie entnimmt, bleibt der grössten Freiheit derselben unterthan. Sie vermag durch den Tonstoff dem Verstande keine festen Begriffe entgegenzuhalten und kann schwer uns mit Hülfe der Reflection in eine fremde vergangene Phase der Gefühle versetzen: sie verlangt eine in der Gegenwart lebendige Empfänglichkeit unserer Empfindung, um sie natürlich zu berühren und zu fesseln, da sie die Zustände ihrer Entstehung uns nicht so leicht bildlich vor Augen rücken kann. Die richtige Auffassung derselben fällt um so schwerer, als dem Laien in der Verschiedenheit der musikalischen Form der plastische, gedankenklare Anhalt für seine Anschauung nur langsam, oft gar nicht zum Bewusstsein kommt. Bei der Flüchtigkeit und Unbestimmtheit des Tonstoffes ist er nicht im Stande, die Gesetze der Rhythmik, Melodik, Modulation, Satzfügung etc. denen der bildenden Künste und der Poesie zu parallelisiren und gleichmässig rasch zu verfolgen und aufzufassen. Durch den grössten Mangel solcher sinnlich hervorstechenden, leitenden Anknüpfungspunkte treten die in der historisch fortschreitenden Formbildung noch unvollkommenen Kunstäusserungen einer Periode desto mehr in den Hintergrund. Und doch gelten in der Musik dieselben festen und ewigen Gesetze der schönen Form, welche in den bildenden Künsten und der Poesie gebieten, und sie lassen sich aus den musikalischen Werken verschiedener Jahrhunderte — nach Maassgabe der technischen Ausbildung der Kunst — in allen Gattungen derselben im Ganzen und im Einzelnen als gültig und entscheidend nachweisen. Wer ein richtiges Gefühl für diese Gesetze der schönen Künste in sich trägt, welche das Genie, bewusst oder unbewusst, immer wieder verkündet, wird seine Meinung auch von der immer gebührenden Neuheit der musikalischen Form einzuschränken verstehen. Er wird finden, dass sie, obwohl genährt und bereichert durch eine stets wechselnde und sich verjüngende Ideenwelt, deren Vermittlerin sie ist, mit unerschöpflicher Wendung und kühnerweiternden Bildungen der Darstellung, stets nach ihrem Innern zu jenen Begriffen der Schönheit sich beugen muss, wenn sie nicht als ein beengtes oder verwirrtes Zeitproduckt der Geschmacklosigkeit oder des unreif stürmenden Geistes ins Leere zurücksinken will.

Es ist die Aufgabe des Genies, die Vorwürfe der Kunst im höchsten Ausdrucke einer Zeit in den Brennpunkt zu ziehen und dadurch, was in Allen schon zum Leben sich regte, an Geist und Gestalt wunderbar fertig und einig vollendet hinzustellen: diese plötzliche Vollendung rückt Alles, was kurz vor ihm geschaffen, woran er selbst sich bildete und was er nur mit umfassenderem Geiste in gesteigerter Umbildung zusammenraffte, in Schatten, obgleich er genau darauf fusste.*) Seine Nachfolger zerren ihre Vorwürfe wieder aus dem Brennpunkte; sie können nur die fertige

*) So hat Mozart z. B. nicht blos den musikalischen, sondern auch den poetisch-sachlichen Inhalt, den wir bei Piccini, Sacchini, Majo etc. antreffen, zur höchsten Darstellung emporgezogen.

Form ohne die belebende Seele und den harmonischen Glanz der Beleuchtung festhalten. Darum sagt man wohl fälschlich, das Genie habe eine Zeit übersprungen, weil es sich vor wie nach ihm im Schatten lagert und seine Werke isolirt darstellt; weil nur die Jedermann bequeme Mittelmässigkeit in der Gegenwart sich üppig nährt und das Ausserordentliche erst durch die Zeit seine überwiegende Kraft gewinnt.

Göthe sagt vergleichsweise: „Die Kunst bildet eine Pyramide, deren Spitze durch ein Individuum, z. B. durch Raphael gebildet wird, und nun bleiben die Nachfolger unter derselben, weil sie sich nicht mehr bestreben, sondern in Bequemlichkeit mit dem Machen begnügen, wie ja alles Publicum nur auf's Machen sieht.“ Dieser Ausspruch trägt sich in gleichem Verhältniss auf die Formen über, in denen sich die Kunst darstellt. Ist die Vollendung einer Kunstform, die höchste Darstellung der Ideen in ihrer sinnlichen Erscheinung erreicht, so tritt die Verallgemeinerung derselben durchs Machen ein und sinkt durch den Mangel strebenden und empfindenden Geistes zurück. Fällt hiermit eine industrielle, nach dem Oberflächlichen dringende Verbreitung und Uebung der Kunst zusammen, ein allgemeinerer Mangel an sittlich und ästhetisch reinen Trieben für dieselbe, so wird die technische Fertigkeit die Herrschaft der materiellen Anschauung sich nach allen Kreisen der Künstler und des Publicums hin mit zeitgemässer Berechnung geltend machen. Möglich bleibt aber nicht sowohl eine neue Phase solcher Kunstformen, die durch den Inhalt und eine neue Verarbeitung und Verbindung der Mittel mit der Folgezeit in eine frische Berührung tritt, als auch zunächst eine Abspaltung der allgemeinen Kunstform in partielle Richtungen, wo denn die mannigfachen Stoffe der Kunst, welche zuvor zur grossen Totalität des Gebildes sich einigten, einzeln zu ihrer characteri tischen, höchsten Geltung gebracht werden und so erfüllt sich in den einzelnen Kunstperioden und Kunstformen wieder das Gesetz der gesammten Kunstbildung im weitesten Umfange ihrer Bahn, im Alterthum, wie im Mittelalter. Ihre Gestaltung, zuerst arm und unbeholfen, wird einfach, gross und edel, schreitet fort zur höchsten Schönheit und Anmuth, verbreitet sich dann in's Characteristische und versinkt endlich in's Allgemeine, Geschmacklose und Wiederentgeistigte. So auch in der Musik. Die Kirchen-, die dramatische und die lyrische Musik haben ihre Höhenpunkte, ihre Verzweigungen und können auch ihre Wiedergeburten haben, insofern sie auf einem allgemeinen, menschlich wechselnden und bleibenden bedeutungsvollen Inhalte beruhen. Der Gang der geistigen Regungen spricht sich in ihm um so klarer aus, als die Poesie mit bestimmten Begriffen vorangeht und hinzutritt. Auch die reine Instrumentalmusik wird sich ihr von Zeit zu Zeit anschliessen müssen, um eine neue Färbung zu erlangen.

Nachdem die katholische Religion in der Kirchenmusik den höchsten Ausdruck ihres Mythos, ihres Glaubens, ihres Cultus vollendet hatte, war auch ihre productiv organische Kraft erschöpft, um der Kunst neuen Inhalt zuzuführen. Nur erweiterte Formen und Mittel und die Verwebung ihrer objectiven Auffassung mit bedeutenden Individuen, brachten der katholischen Kirchenmusik am Schluss des vorigen Jahrhunderts noch eine neue, künstlerisch und poetisch gesteigerte Phase. Doch bleibt dieselbe durch ihre Begründung in dem Cultus, sogar in der trivialsten Gestaltung der jetzigen italienischen Kirchenmusik ein Bild des Glaubens in der Zeit, wenn sie auch aus ihm heraus keinen edleren Gehalt mehr gewinnen kann. Deutsche Componisten behandeln sie mit dem ernsten national-religiösen Erfassen ihres Inhalts und bewahren in dieser überlieferten, fast entseelten Form eine Kunstgattung, in der sie eine technisch wohlgearbeitete Methode der strengen Schreibart — was nicht mit Styl zu verwechseln ist — reproducirend und anlehnend an den frühern Inhalt niederlegen. Auf eine geistig neue Wendung einer völlig durchlebten, auf die erhabene wahre Aussprache einer entschwundenen Ideenwelt muss verzichtet werden, denn der künstlerische Menschengeist kann nur in's Leben rufen, was in der Seele Vieler als ein oft und gern erträumtes Bild sich regt und empfunden wird. Die nach Aussen noch thätige Kraft der katholischen Kirche beruht aber zumeist nur in der Gewalt ihrer menschlich fesselnden Formen, in dem sicher und festgefugten Gebäude ihrer Hierarchie, welche mit dem Absolutismus auf gleichen Grundprincipien hin verbrüdert ist und in dem historisch fortwirkenden Einfluss einer grossen Vergangenheit.

Der Protestantismus hat in seinen Cultus nur den Choral aufgenommen, der nebst dem Orgelspiel sich durch den tiefreligiösen deutschen Sinn in einer grossentheils würdigen Ausübung, wenn auch nicht mit der frühern Wirkung und ohne Spur des productiven Dranges erhalten hat, welche mit dem Schluss des 17ten Jahrhunderts erloschen war. Im Uebrigen konnte die Musik, welche durch die poetisch freiere Behandlung des katholischen Glaubens ihr eigenthümliches romantisches Element gefunden hatte, in der absoluten, abstracten Verstandesklarheit der protestantischen Religion kein reelles Fundament gewinnen, und um so weniger, als diese sich durch die Philosophie nicht productiv ergänzte, sondern in Folge ihres orthodoxen Symbolzwanges mit derselben in einen kritisch zersetzenden Kampf gerieth.

Die protestantische Oratorienmusik, das evangelische Epos, was sich als grosse Kunstform der volksmässigen, protestantischen Chorallyrik anschloss, trägt auch in seinen deutschen Ursprung in der äusserlichen Derbheit des Geschmacks, der mit dem kräftigen Tritt überwältigender Charactergrösse den Grazien oft enteilt, und bei Bach in der phantastischen Abgeschlossenheit vom Tonstofflichen, im Versenken zur musikalisch speculativen Technik nach dem edleren Sinne des Wortes. Es ging aus dem begeisterten, religiösen Ideenschwunge hervor, welcher erst im Anfang des 18ten Jahrhunderts in der Musik seinen Ausdruck fand, und der durch die geistige Gewalt, die innere Wahrheit und die noch in allen Gemüthern anklingende Bedeutsamkeit des Inhalts das organische Leben voll ersetzte, was die Trennung vom Cultus entzog: er kann bei dem rationalen und polemischen Wesen des Protestantismus, weder in Productionen, noch in Genuss zurückkehren.

Nach Händel und Bach wurden daher alle Oratorien mehr oder weniger künstlerisches Machwerk; Reproductionen ohne erwärmende Wahrheit und beseelte Ueberzeugung, so für den Künstler, wie für den Sinn des Publicums, grösstentheils im unbestimmten, schwankenden Character und Haltlosigkeit des Styls verschwimmend. Die Freiheit einer bewegteren, dramatisch malenden Conception wurde durch die Einschränkung des kirchlichen Begriffes flügellahm und der seriös religiöse Inhalt verlor durch jene freie Mischung der Darstellung auch seine äussere, würdevolle Haltung. Die Musik abstrahirte sich im Oratorium vom realen Anhalt am Gegenstand in den Spiritualismus des Illusorischen. Alle Begabung des Talents, idealer Aufschwung, Reinheit des Geschmacks, kunstreich didactische Technik, vermochte die Kraft der Realität und der naiven Ursprünglichkeit nicht zu ersetzen (z. B. Spohr, Klein, Mendelssohn, Löwe). In Löwe's Festzeiten wurde die mühevoll und doch im Detail eckig und rococco gefügte Form fast zur trocknen Hülse, aus der nur ein redliches, künstlerisches Wollen noch erkennbar blieb. Gröblichere Naturen erlangten wohl auch durch ihre sanguinische Fülle der Darstellung für kurze Zeit den Beifall des Publicums, blieben aber dem Ziele ferner. Nicht der Drang des Geistes, sondern die Mode grosser musikalischer Feste liess viele Oratorien entstehen. Die vereinigten Massen wollten volle Nahrung, sättigendes Futter, wobei dann mit überlaufendem Maass gemessen wurde; denn des Gewöhnlichen hat Jeder viel zu vergeben und ist nicht geizig im Zugreifen. Alle Bereicherung nach Aussen kann aber

die belebende Psyche nicht wieder gewinnen, und die Theilnahme des Publicums daran gehört zu den vielfachen Geschmacksstimulationen, mit denen sich der Deutsche abcasteit: Lügengeschmeidiger Pietismus, Modephrase und der classische Geruch der technischen Form wirken hier zusammen und die letzte ist es, welche durch einen künstlerisch stofflichen Gehalt der Theilnahme wohl noch eine äussere musikalische, aber darum keine lebendige und tiefwurzelnde Berechtigung verleihen kann.

Eine neuere Bildung, die weder mit dem protestantischen, noch mit den in Deutschland seltenern katholischen Oratorien zu verwechseln ist, sondern aus dem allgemein menschlichen, tiefern Geistescultus entspringt, hatte schon Haydn's Genie hervorgerufen, aber man hat noch nicht vermocht, sich mit der neuern Poesie glücklich zu vereinen. Beethoven's „Christus am Oelberge" ist mit Unrecht zu den protestantischen Oratorien gezählt; der Geist dieses Werkes ist der modern katholische. Zusammenstellung der schönen Musik mit dem Inhalt des Textes erzeugt eine Trivialität, und Zelter nannte diese Musik vom strengen Standpunkte aus mit Recht eine Unkeuschheit. Das sinnlich katholische Publicum kann anderer Meinung sein und in den italienischen Kirchen würde dies deutsche Werk vielleicht ausnahmsweise Beifall finden.

Mendelssohn hat bei seiner geistreichen Oratorienreproduction mit richtigem Verständniss den protestantischen Character festzuhalten gewusst, worin für uns das Hauptmoment ihrer historischen sich anschliessenden Nachwirkung liegt. Freilich mehr durch die Spiegelung der Form, als durch die lebendige Wahrheit des Geistes: die Choralbeimischung macht sich mit einigender und characteristischer Kraft geltend und führt den Sinn zu leicht zur schönen Tonwirkung ruhig ausklingender Stimmenmassen zurück.

Auch die religiöse Poesie vermag sich in den engern Grenzen der alten Culten nur mit einem schwächlichen Scheinleben zu bewegen: unsere Lyrik könnte sich kein Kirchenlied abgewinnen, wie sie die Glaubenswärme des 17ten Jahrhunderts in grösster Fülle noch zu unserer heutigen Erbauung oft zugleich dichtend und singend schuf. Modern gemachte Oratorientexte sind nur bestellte grosse Gefässe von schlechtem Thon, von biblischen Brocken zusammengehalten, um darin eine lange Reihe künstlich zubereiteter Gerichte wohl zusammenzuwerfen.

Die reproductiven Bestrebungen in der kirchlichen Musik stehen zwar mit der pietistischen Parthei unserer Zeit in einem natürlichen Zusammenhange, aber nicht in einem bestimmten und wirksam berechneten, mit Ausnahme etwa einzelner Versuche, z. B. in Berlin, nach evangelisch-orthodoxer Kirchenmusik. Die verführerische Unbestimmtheit des musikalischen Elements zeigt sich dabei im Gegensatz zu dem Material der bildenden Kunst, was zu einer äusserlich entschiedenen und fest ausgesprochenen Bildung sogar bis zur Person hinab auffordert. Denn während Maler und neustens auch Bildhauer sich mit Haut und Haar dem Pietismus hingeben und sich dabei die alt-katholische Vorstellung auf der frühern mittelalterigen Gestaltung regenerirt, sehr wohl von den süsslichen, kokettirenden, protestantisch-pietistischen Machwerken absondert, so ist bei den Componisten der persönliche Begriff und die Auffassung des kirchlich verschiedenen religiösen Geistes mit weniger Einschränkung verloren gegangen und nur durch den Widerschein der zufälligen Vorbilder ersetzt.*) Für die zukünftige Phase der katholischen und — im uneigentlichern Sinne — protestantischen Kirchenmusik, welche sich uns in einem Zustande darstellen, der auf eine vollkommene Entkräftung ihres organischen Lebens hinweist, müssen wir den Begriff „Kirchenmusik" nicht in so engen Grenzen festhalten und daran denken, dass der Kreislauf des Christenthums und der Völkerreligionen überhaupt nicht mit dem Katholicismus und Protestantismus geschlossen ist.

*) Denn wo nicht das Bewusstsein zum protestantischen Oratorium führte, da geschah dies doch meist durch die Vorbilder, besonders durch Händel.

Recensionen.

J. B. Gross, Drei Solos für Violoncelle mit Begleitung des Pianoforte. Op. 45. Braunschweig, bei G. Rademacher.

Drei elegante und geschmackvolle Salonstücke verschiedenen Characters, wie sie von einem so gewandten Componisten nur zu erwarten sind. No. 1. Cavatine, No. 2. Caprice, No. 3. Arioso. Am originellsten scheint uns No. 2. Besonders zeichnen sich sämmtliche drei Nummern dadurch vor vielen andern dergleichen Musikstücken aus, dass der Pianist dabei nicht als blosser Begleiter figurirt, sondern, ohne gerade zu dominiren, sich dennoch vielfach geltend machen kann; weshalb auch die Ausführung (besonders No. 2.) für das Zusammenspiel nicht ganz leicht ist.

C. B.

Henri Ravina, Etudes de Style et de perfectionnement pour Piano, adoptées au Conservatoire. Op. 14. Ir et IIr Suite. Mayence, chez les fils de Schott.

Schon wieder zwei Hefte Etüden. Wir kommen, wenn auch auf dem Titel steht: *adoptées au Conservatoire* und *hommage aux artistes*, auf unser bei ähnlichen Arbeiten ausgesprochenes Urtheil zurück. Wir mögen manchem Componisten vielleicht Unrecht thun; Mancher mag mehr und Besseres zu leisten im Stande sein: dieser Eifer aber für die Etüdenliteratur muss erkalten, wenn die Kunst gedeihen soll. Das Werk enthält nichts Neues, entfernt sich in einzelnen Nummern durchaus von seiner Aufgabe, indem es uns musikalische Salonpiècen auftischt, denen freilich eine mit Vorliebe berücksichtigte Figur zum Grunde liegt. Die Themen sind aber meist höchst trivial und an Bekanntes erinnernd. So No. 3 u. 4. Die Schlussnummern beider Hefte können wohl empfohlen werden, eine Fanfare und ein Marsch, sie haben etwas Kerniges, ohne jedoch im Mindesten den Ankauf eines ganzen, 23 Platten umfassenden Heftes zu belohnen. Auch scheint es, als ob Hr. Ravina das Recitativ in die Etüdenform einschmuggeln wolle. Da wird er es erst recht mit unserm Collegen Goyer zu thun bekommen. Man sehe No. 10. Zuweilen wird er sogar dramatisch. So in der Introduction der letzten Etüde, die sonst nicht so übel ist. Ausstattung über Verdienst.

Dr. L.

Henri Herz, Variations brillantes et Grande Fantaisie sur des Airs nationaux américains p. le Piano. Oeuv. 158.

Herz scheint, nachdem er sich lange genug abgemüht hat, wie Thalberg zu schreiben, nun wieder zu sich oder vielmehr zu seiner frühern Schreibart zurückzukehren. Vorliegende Pièce, die alles Lob verdient, ist der Beweis dafür und wir begrüssen mit Vergnügen den Herz von Op. 10, 20, 30, 34 u. s. w. Diese Variationen sind, ohne die höchste Bravour zu verlangen, dennoch ein wirksames Concertstück, vermuthlich durch des Verfassers amerikanische Reise hervorgerufen, und müssen wir gleich die Einleitung pag. 1, 2 u. 3 als höchst gelungen und ebenso auch die *Variation* pag. 6 u. 7 besonders hervorheben. Das bekannte „*Yanke doodle*" bildet mehrmals variirt das *Finale*, welches vom Eintritt des *Animato assai* besonders glänzend zu Ende geführt wird. Auf pag. 14 werden 2 Themas incl. eines

Trillers zu gleicher Zeit gespielt, und wir können bei dieser Gelegenheit nicht umhin, uns missbilligend dagegen auszusprechen und es durchaus nicht als irgend ein Vordienst erkennen, so lange umher zu stöbern, bis man zwei Melodien gefunden, die in ihren Rhythmen und Harmonien ziemlich gleich sind, und um das Ohr, das nicht weiss, wohin es beim Anhören sich wenden soll, durch das Zusammenspiel derselben zu beunruhigen, oft sogar in einen peinigenden Zustand zu versetzen. Wir erinnern nur z. B. an Litolff's Fantasie über „*Robert le Diable*", der zu dem bekannten Paukenmarsch eine Menge Themen nacheinander spielt. Zu diesem nur aus *Tonica* und *Dominante* bestehendem und auch seinen Rhythmen nach so klar und bestimmten Motiv, lassen sich wohl viele Hundert andere Themas spielen, ohne dass sie aus derselben Oper zu sein brauchen. Ganz etwas Anderes ist's, zwei Motive in ihren Grundzügen, Anfängen oder Haupteinschnitten contrapunctisch gegen einander durchzuführen und mit einander zu verknüpfen. Dies ist aber nicht die Sache unserer Tageshelden, sie begnügen sich damit, einen Grad von Gelehrsamkeit zu affectiren, indem sie die Ohren ihrer Zuhörer dadurch quälen, zwei Themen zusammen hören zu lassen. Im Concertsaal nimmt man dies aus Pietät für „die Gelehrsamkeit der Alten" ruhig hin; wohnt man aber in einer *Belle-etage*, wo oben gesungen und unten clavirt wird und somit zwei Musikstücke auf's Harmloseste neben einander gespielt werden, da beschwert man sich beim Wirth. 23.

Julius Otto, Ernst und Scherz. Original-Compositionen für grosse und kleine Liedertafeln herausgegeben. 20stes Heft. Schleusingen bei Glaser.

Ueber die Herausgabe dieser Sammlung haben wir schon neulich in diesen Blättern berichtet. Was wir über dieselbe im Allgemeinen sagten, trifft im Einzelnen auch dieses Heft. Dasselbe macht aber auf ein selbstständiges Urtheil ausserdem noch Anspruch insofern, als es eine einzige Original-Composition, eine Motette: „Heilig, Heilig", nachgelassenes Werk von Franz Otto, enthält. Das Werk ist den Männergesangs-Academien jedenfalls zu empfehlen; es ist fliessend und effectvoll geschrieben, von edler, lebendiger Haltung. Eine Introduction (*Grave*) bereitet auf den ersten Chor (*Allegro*) vor. Gegen diesen Einleitungssatz hätten wir nur einzuwenden, dass sich in ihm harmonische Veränderungen zu sehr häufen. So z. B. folgende Gänge, nachdem der Componist in *As-dur* vollständig Fuss gefasst:



Der Satz ist zu kurz, als dass dieser schnelle Harmoniewechsel mit der Kürze in ein richtiges, natürlich befriedigendes Verhältniss zu bringen wäre, so interessant an sich die Harmoniefolgen sind Der darauf folgende Chor: „Voll deines Ruhmes" ist kräftig und fliessend. Das sich anschliessende Quartett und Chor hat der Componist mit sichtlichem Fleisse gearbeitet. Es ist etwas zu weit ausgesponnen, obgleich der Chor keine selbstständige Durcharbeitung genannt zu werden verdient, sondern nur als Begleitung des Quartetts auftritt. Wenn wir an sich dagegen auch nichts zu sagen haben, so hätte der Componist dem Chore nicht eine so untergeordnete Stellung geben dürfen, dass in ihm sich gar kein Zusammenhang des Textes findet. Er tritt schlechthin als harmonische Deckung auf. Dann folgt der Schlusschor, eine weitere geschickte Ausführung des ersten Satzes. Die Arbeit ist den grossen Gesangsvereinen sehr zu empfehlen. *Dr. L.*

Berlin.

Königliche Oper.

Ueber die Zustände unserer Oper seit dem Beginn der neuen Saison lässt sich nichts Wesentliches berichten. Das Repertoir ist bis dahin auf sehr wenige Opern beschränkt, die in holder Eintracht mit den allbeliebten Ballets wechseln. Auch befindet das Hauptpersonal sich theils auf Reisen, theils ist es ärztlich beurlaubt, so dass wohl erst die kühlenden Herbstlüfte an uns werden vorüberwehen müssen, ehe Sinn und Bedeutung das Triebrad der Kunst in lebendige und gleichmässige Bewegung setzt. Was indess möglich, wird geleistet. Selbst grosse Opern ziehen an unserm Auge vorüber. Catharina Cornaro, zum Theil neu besetzt, wurde zweimal gegeben. Die Oper enthält viel Pomp und Pracht, bildet insofern einen Anziehungspunkt für das grosse Publicum und macht, wie man bei der nicht unbedeutenden Anzahl von Berlin durchreisenden Fremden erwarten darf, ein volles Haus, trotz 30 Grad R. Wir wären ungerecht, wollten wir in dem Werke nicht manches Treffliche anerkennen. Eine deutsche Arbeit, correct, fleissig mit sichtlicher Erwärmung für den Gegenstand geschrieben. Auch fehlt der Oper nicht dramatische Färbung, und da, wo sich die Collisionen zu tragischer Leidenschaft erheben, getragen von dem Hauche der Romantik (zweiter Akt), steigert sich der musikalische Ausdruck sogar zu einer ungewöhnlichen Wirkung. Meyerbeer ist jedoch gerade in derartigen Scenen alleiniges und maassgebendes Vorbild, und man sieht hier wie in den meisten tragischen oder romantischen Opern der neusten Zeit, welchen Einfluss Meyerbeer's Werke sowohl auf Operndichter wie Componisten ausüben. Man möchte fast sagen, sie sind die Schablonen für die neueste dramatische Musik. Innere Entwickelung, Poesie der Erfindung fehlt; Einzelnes erscheint anziehend in Anlage und Arbeit. Uebrigens war die Aufführung auf hiesiger Bühne ehrenwerth. Frl. Marx gab die Catharina mit Feuer und Hingebung für die Rolle. Auch enthielt ihre musikalische Leistung viele höchst schätzbare Momente, besonders im zweiten Act, wo die Composition ihren ungünstigen Tonlagen günstig ist. Jedenfalls glauben wir behaupten zu können, dass Frl. Marx nie besser und musikalisch befriedigender gesungen hat. Ihre oberen Töne haben stets an einer organischen Indisposition des Registers gelitten, die weder durch Curen noch anderweitige Mittel beseitigt werden kann. Man wäre ungerecht gegen die Künstlerin, wenn man sie jetzt für weniger fähig als früher hielte. Dass nun jene organische Schwäche für ein musikalisches Ohr unerträglich ist, bleibt freilich eben so gewiss. Hr. Kraus sang die Rolle des Venetianers zum ersten Male und da der leidenschaftliche Ausdruck diesem Künstler ganz besonders gelingt, (wir erinnern an seine Darstellung des Eleazar und Othello, mit der die in Rede einige Aehnlichkeit hat) so war auch das hier Dargebotene recht befriedigend, trotz mancher Schwierigkeiten, die dem Sänger sich hier darbieten. Die übrige Besetzung enthielt nichts Neues. — Unter den Anwesenden befand sich Spontini, der mit sichtlicher Theilnahme der Darstellung von Anfang bis zu Ende folgte. Wer weiss, welche Gedanken sonst noch seine Brust bewegt haben mögen! *Dr. L.*

Correspondenz.

Dresden, Anfangs August.

Seit meinem einleitenden Artikel über hiesige musikalische Zustände ist ein Vierteljahr verflossen — ein Zeitraum, scheinbar lang genug, um reichen Stoff für musikalische Berichte anzusammeln an einem Orte wie Dresden, dessen Bühne sich gern in die Reihe der ersten deutschen stellt und eigentlich mit Recht sollte stellen dürfen, von dessen Kunstsinn und Kunstliebe sich der Künstler in der Ferne so viel verspricht. Allein die nachfolgende Uebersicht wird zeigen, dass derartige etwa aufgetauchte sanguinische Erwartungen in keiner Weise erfüllt werden, und wäre des Einzelnen der Zahl nach in der That nicht Weniges zu bemerken, so reducirt sich doch der prüfende Rückblick, sofern er hier nur bei den bedeutenderen Ereignissen zu verweilen hat, auf ein sehr anständiges und keineswegs übertriebenes Maass.

Wenden wir uns zuvörderst zur Oper.

Von Neuigkeiten oder neu einstudirten Werken ist gar nichts zu berichten. Seit dem 24. Februar, wo Gluck's „Iphigenia in Aulis" in Scene ging, haben wir keine Opernnovität gehabt, denn dass am 25. Juli — Gott mag wissen, aus welchem Grunde — C. Blum's „Mary, Max und Michel" hier zum erstenmale (kaum glaublich, aber wahr!) in Scene ging, wird man mir hoffentlich mit Fug nicht entgegenhalten wollen. Die Gesammtthätigkeit unserer Opernregie beschränkt sich also seit den verflossenen sieben Monaten dieses Jahres in Summa auf zwei Novitäten (ausser der oben genannten Gluck'schen Oper noch Halévy's „Musketiere") und seit 5 Monaten dreht man sich im alten Kreise hergebrachter Repertoiropern zum Ekel umher. Ein vortreffliches Zeugniss für das Streben nach Fortschritt und auch für die Wirksamkeit des Dramaturgen, da dem Vernehmen nach Hr. Dr. Gutzkow auch über die Oper seinen Einfluss erstreckt, während er davon wohl sehr wenig Kenntniss hat und die Zeit seiner dramaturgischen Thätigkeit bei unserer Bühne überhaupt jedenfalls Epoche macht. Denn schlechter ist's noch niemals gewesen — ein erbärmliches zusammengewürfeltes Repertoir, eine princip-, halt- und gehaltlosere Bühnenleitung hat sich (und seit Jahren schon ist's damit nicht sonderlich bestellt gewesen!) noch niemals bemerklich gemacht.

Verheissungen sind genug gemacht worden. Da sollten wir Krug's „Meister Martin und seine Gesellen", Schmidt's „Fleurette" (der volle Titel ist mir augenblicklich nicht gegenwärtig), Lortzing's „Undine", Hiller's „Conradin von Schwaben", eine neue Oper von R. Wagner zu hören bekommen. Nun, wir haben uns bisher mit dem guten Willen begnügen müssen, an den Verheissungen kärglich die Subsistenz gefristet und uns mit der Weisheit auf der Gasse getröstet: „Was lange währt wird gut!" Wenn wir nur das Ende dieses Misère noch erleben, das Land der Verheissung wirklich schauen! Das wäre uns nicht nur zu gönnen — nein, es wäre ein durch unsere echt deutsche Langmuth und Geduld sauer verdienter Lohn, eine Entschädigung — vielleicht auch nur eine sehr geringe und unverhältnissmässige — für all unser gutmüthiges Hoffen und Harren, das wahrhaftig mehr Rücksichtsnahme längst schon verdient hätte.

Fragen wir nach den Gründen dieser Stagnation, wie sie in so erschreckender Weise doch fast nirgend hervortritt? — Zum Theil habe ich sie schon früher aus der Mangelhaftigkeit unsers Personals andeutend erklärt, und wenn man berücksichtigt, dass nun auch noch Fr. Schröder-Devrient ohne einen Ersatz plötzlich die Bühne verlassen hat (dass unser zweiter Tenor, Hr. Bielczizky, sich heimlich auf- und davongemacht, zählt am Ende nicht sonderlich), so wird man sich vielleicht über so betrübte Resultate nicht wundern. Ich sage Fr. Schröder-Devrient sei ohne Ersatz entlassen, und das wird man von gewisser Seite her wieder einmal gar nicht begreifen können. Dass die geniale Auffassung, die grossartig plastische, freischöpferische Darstellungsweise der Künstlerin einen Ersatz für den Augenblick und vielleicht auch auf lange hinaus nicht finden werde, darüber sind die ruhigen und verständigen Bühnenkenner und Bühnenfreunde ohne Zweifel einig — dass sie als Sängerin jetzt nicht mehr gewinnen konnte, obwohl sie auch auf diesem Gebiete nicht selten noch durch das Seelenvolle ihres Gesanges und die dramatische Kraft desselben hinzureissen vermochte, ist freilich eben so wahr. Aber wenn man in Frl. Wagner mit aller Gewalt einen Ersatz, einen vollkommen genügenden Ersatz für jene geniale Künstlerin finden will und gefunden zu haben behauptet, so ist das eine Verblendung, — absichtlich oder unabsichtlich — die, wäre sie nicht so sehr beklagenswerth, äusserst komisch erscheinen müsste. Die weitere Ausführung dieses Punktes mag mir für diesmal erspart bleiben. Aber wenn man sich früher, und nicht mit Unrecht, beklagt hat, dass Fr. Schröder-Devrient nicht selten ein Hemmniss für die Verwaltung gewesen, insofern sie keine andere Sängerin neben sich aufkommen lasse, so scheint dieser Uebelstand als ein unangenehmes Erbtheil auf ihre Nachfolgerin übergegangen zu sein, und das insofern noch in erhöhtem Maasse, als Frl. Wagner in alle Fächer passend zu sein glaubt, alle Rollen, die nur irgend denkbar erscheinen, spielen zu können meint, und in dieser unseligen Verblendung von „ihren vielen Verehrern", ja selbst von denen bestärkt zu werden scheint, deren Stellung ein motivirtes und klares Kunsturtheil wenigstens voraussetzen lassen sollte. Ein recht klarer Beweis dafür liegt, wie dies auch anderweitig schon ausgesprochen worden, in dem Verfahren gegen hier etwa in Gastrollen auftretende Sängerinnen, denen Partieen, die etwa Frl. Wagner zu singen beabsichtigt, nicht zugestanden, denen alle nur erdenkliche Hindernisse in den Weg gelegt werden, wenn sie das Unglück haben, dem Publicum zu gefallen. Es scheint jetzt in Betreff der Fächer der Primadonnen und des *Primo uomo* bei unserer Bühne ein Monopol zu herrschen, das jedem lebendigern Aufschwunge derselben feindlich und verderblich gegenübersteht! Man hat sich von der Anstellung eines neuen intelligenten Opern-Regisseurs in der Person des Hrn. Schmidt von Detmold (früher in Leipzig) Viel versprochen; wir werden sehen, was demselben zu leisten möglich sein wird. Seit zwei Monaten ist er hier, hat indess noch keine Gelegenheit gehabt, thätig einzugreifen. Jedenfalls ist's ein Missgriff, ihn auch als Spieltenor verwenden zu wollen, da er schon vor mehreren Jahren keine Stimme mehr hatte und auch seine Darstellungsweise als eine so unlustige erscheint, dass gerade auf diesem Gebiete nichts Sonderliches von ihm zu erhoffen sein dürfte. Brauchbare Mitglieder für dieses Fach — mit Stimme — wurden nicht engagirt, weil — man sie eben nicht brauchen konnte!

Wie der Dramaturg, wo man ihn nun einmal für nothwendig hält (ich habe mich aus dem bisherigen Wirken dieser Herren noch durchaus nicht von ihrer Unentbehrlichkeit überzeugen können), von Rechtswegen nicht dramatischer Dichter, der Kapellmeister nicht Opern-Componist, so sollte der Regisseur nicht actives Mitglied des Personals, wenigstens nie für Hauptfächer sein. Den Grund dieser Forderung zu entwickeln, würde hier zu weit führen; er liegt übrigens auf der Hand.

Hat man denn aber die Lücken im Personal, die theils durch Abgang, theils durch immer deutlicher hervortretende Invalidität einzelner Mitglieder entstanden sind, nicht durch neue Engagements auszufüllen gesucht? — Allerdings, aber wie!

Von Hrn. Schmidt, in welchem wir übrigens den intelligenten und tüchtig gebildeten Künstler achten, war eben die Rede; ein anderer Tenorist, Hr. Schiele, der wegen seiner unanstelligen, wenig ansprechenden Stimme, wie wegen seines Mangels an Darstellungstalent in seinen Gastrollen (Don Alavio, Tonio), wenn nicht geradezu missfiel, doch spurlos vorüberging, ist engagirt worden und quält sich und das Publicum. Ein junger Anfänger

mit ursprünglich schöner Stimme, Hr. Arnold (ebenfalls Tenorist) hat seine ersten theatralischen Versuche gemacht und dabei gezeigt, wie es in kurzer Zeit seinem Lehrer gelungen ist, durch schlechte Methode das Metall der Stimme zu beseitigen und wie ihm Anlage zu irgend hervortretender Bühnenwirksamkeit gänzlich abzugehen scheint. Endlich hat auch ein Hr. Lindemann mit schöner und schon recht wohlthuend gebildeter Bassstimme seine ersten Schritte vor die Lampen gethan und verspricht Erfreuliches, sowohl was Stimme, als was Darstellung anlangt. Freilich sollte man ihm Partien wie den St. Bris in den Hugenotten noch nicht übergeben, am allerwenigsten mit einer Probe dieselben ihn singen lassen, weil das leicht bei irgend einigem Gelingen — und das war zu bemerken — eine Eitelkeit und Selbstbefriedigung erzeugt, die weiterer Ausbildung hinderlich werden könnte. Wenn ich noch Frl. Schmidtchen erwähne, eine junge Anfängerin von nicht sonderlicher Bedeutung, die man in kleinen Partien beschäftigt, so ist die Reihe der bisherigen Engagements geschlossen. Ob in ihnen irgend eine Erkenntniss und Berücksichtigung Dessen zu finden, was unserer Bühne Noth thut, überlasse ich dem Urtheile der Leser.

Versuche zu Erzielung anderweitiger Engagements sind allerdings mehrfach gemacht worden, denn nur bei dieser Annahme sind die mannigfachen Gastspiele erklärlich, mit welchen das Publicum überschüttet worden ist. Doch auch bei diesen hat sich im Allgemeinen eine auffallende Unkenntniss der an den deutschen Bühnen jetzt vorhandenen Sängerkräfte herausgestellt, ein principloses Waltenlassen des blinden Zufalles, und die bessern und gelungenern unter diesen Gastspielen haben, wie ich oben schon angedeutet, mit mannigfachen Hindernissen zu kämpfen gehabt, also natürlich auch zu einem Resultat nicht geführt.

An Herren sahen wir ausser den oben erwähnten Schiele und Schmidt: Hofer von Coburg, als Sarastro — schöne Stimme, echtes Metall und erfreulich gebildet, aber sehr wenig characteristisches und gewandtes Spiel; Procop von Carlsruhe, der den Papageno jämmerlich verhunzte; Hassel von Rostock als Peter Iwanow, nicht von Bedeutung für unsere Bühne; Eberius von Wiesbaden als George Brown in Johann von Paris — dünne, trockene, scheinbar sehr abgesungene Stimme, ohne sonderliche Schule, eckiges kaltes Spiel, ohne tieferes Verständniss; Ander von Wien, als Gennaro — tüchtige, italienische Gesangsbildung, angenehme, frische, wenn auch nicht ganz gleichmässige Stimme, gewandtes und angemessenes Spiel, trat (eben weil er der beste und auch, abgesehen von so vielen unbefriedigenden Proberollen, eine sehr erfreuliche Erscheinung war) nur einmal auf. Wunderbar! Bühnenpolitik! Man hat es glücklich so weit gebracht, dass kein Gastspiel mehr, es sei denn das eines sehr renommirten Künstlers, das Publicum ins Theater zieht.

Unter den gastirenden Damen war denn doch Besseres, ja zum Theil Ausgezeichnetes. Frl. Wiedemann von Königsberg kann freilich dahin nicht gerechnet werden, und es dürfte schwer zu entscheiden sein, ob man sie dreimal auftreten liess (Königin der Nacht, Isabella im Robert, Prinzessin in Johann von Paris), weil sie dem Publicum besonders in den beiden letzten Rollen mit Recht so entschieden missfiel (in der ersten ward sie der hohen Töne wegen applaudirt), um also vielleicht andern Leistungen als Folie zu dienen. Das wäre eine gar nicht üble Taktik. Beiläufig möge bemerkt sein, dass die Vorstellung des Johann von Paris, wie die der weissen Dame, der Lucrezia Borgia, selbst die des Don Juan, im Allgemeinen — die tüchtigen Leistungen des Orchesters will ich gern ausnehmen — einer der ersten Hofbühnen Deutschlands sehr unwürdig waren.

(Schluss folgt.)

Feuilleton.

Berlin. Frl. Mario v. Marra war einige Tage hier anwesend, ohne öffentlich aufzutreten. Dieselbe ist für die Monate October und November in Leipzig engagirt und wird später in Braunschweig, Hanover und Hamburg singen.

— Die Geschwister Berwold aus Stockholm sind nach ihrer Heimath zurückgekehrt.

Breslau. Hr. Musik-Dir. Wieprecht setzt seine sehr besuchten und vom Publicum mit ungeheurem Beifall aufgenommenen Militair-Concerte fort. Im letzten Concert, worin wie in den früheren, 150 Musiker mitwirkten, wurde Beethoven's Symphonie Wellingtons Sieg unter andern aufgeführt, wozu eine Verstärkung von 4 Stück sechspfündigen Kanonen und 40 Mann Soldaten zum Kleingewehrfeuer hinzugezogen wurden. Die Ausführung war vortrefflich und der Eindruck ein grossartiger. Die vereinigten Chöre beschenkten den Dirigenten mit einer werthvollen silbernen Tabatiere.

— Mad. Küchenmeister ist von ihrer Urlaubsreise zurückgekehrt und wurde bei ihrem ersten Auftreten als Donna Anna herzlich vom Publicum empfangen; wir haben die Aussicht, diese tüchtige Künstlerin für längere Zeit die unsrige nennen zu können. Frl. Uhrich ist eine unserer beliebten Soubretten, der Frl. Garrigues würdig zur Seite steht.

Halberstadt. Dem Director des Gesang- und Musik-Vereins, Hrn. Herrmann Wolff, früher Schüler von Spohr und Hauptmann, ist das Prädikat Musik-Director beigelegt worden.

Frankfurt a. M. Lortzing's Undine kam in unserm Theater zur Aufführung und hatte nur einen mässigen Erfolg. Besonders gefiel Frl. Oswald in der Titelrolle und die schöne neue Decoration des Hrn. Mühldorfer aus Mannheim.

— Der blinde Klarinettist Hantzschell (ein Zögling des Dresdener Blinden-Instituts) ist hier eingetroffen und wird Concerte geben.

Wien. Dem Vernehmen nach sollen die Schwestern Milanollo die Absicht haben, in der nächsten Concert-Saison hierher zu kommen.

— Hr. Carl Haslinger, K. K. Hof-Musikhändler, ist nach Aufführung seiner Composition „das Lied von der Glocke" vom galitzischen Musik-Verein in Lemberg zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Leipzig. Für die diesjährigen Gewandhaus-Concerte sind Frl. Schloss und Frl. Agthe eingeladen.

München. Der hiesige Theaterchor-Dirigent, Hr. Kunz, übernimmt die Leitung des grossen Gesangsfestes in Regensburg. Unter den vorzutragenden Musikstücken befindet sich der von König Ludwig gedichtete Chor zur Befreiungshalle und der Hymnus des Bacchus aus der Musik zu Antigone von Mendelssohn-Bartholdy.

Braunfels. Das Sängerfest zu Weilburg ist nun beendigt und nicht genug Anerkennung kann man den guten Weilburgern für die herzliche und gastfreie Aufnahme darbringen. Die beiden Festlieder „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Fischer und „der Morgen" von Mangold sind eben so gut ausgeführt worden als die Compositionen sich grossen Beifall erwarben.

Raab. Der hiesige Männergesang-Verein erhielt vor Kurzem das Ehrendiplom vom Londoner Musikfreunde-Verein und wurde zugleich zu der in London nächstens stattfindenden Musikproduction geladen.

Paris. Auber und Halévy arbeiten an neuen Opern, letzterer an einer komischen Oper in 3 Akten.

— Als Sängerinnen für die grosse Oper sind engagirt: Mlle. Masson und Dameron, ausserdem Miss Birch, eine Engländerin, welche mit grossem Erfolg in Italien gesungen hat.

— Verdi ist auch hier zurückgekehrt und hat der *Academie royal* eine neue Oper versprochen.

— Die sämmtlichen Theater haben im vorigen Jahre 9,742,854 Frcs. eingenommen. Die Dichter-Honorare haben 1½ Millionen betragen und die Besoldung der Claqueure ungefähr 60,000 Frcs. (Wie viel kostet die deutsche Claque?)

— In der Oper ist nichts Neues, indessen wird bald etwas erfolgen. Hr. Duponchel ist mit dem Chef des Orchesters, Hrn. Girard, nach London gereist und wird bald zurückkehren. Die Wiederherstellungs-Arbeiten folgen mit derselben Thätigkeit und sind schon bis zur äussern Verschönerung vorgerückt.

London. Englische Oper fehlt uns jetzt ganz. Das dazu bestimmte Princes-Theater in Oxfordstreet hat dafür kein genügendes Personal zusammen zu bringen vermocht. Mad. Albertazzi, eine mit einem Italiener verheirathete Engländerin, die dort zu singen pflegte, ist ins Privatleben zurückgetreten, wie überhaupt die wenigen musikalischen Notabilitäten sich mit einem Male verloren haben. Clara Novello ist eine Gräfin geworden, und hat unter dem blauen Himmel der Romagna keine Sehnsucht nach dem Nebel Albions; Mad. Schaw, die treffliche Altistin ist ganz verschollen; Frl. Krl. Kemble hat die Stimme eingebüsst und nur Miss Birch giebt sich Mühe, diese grossen Lücken zu ersetzen. Dahingegen blüht noch immer der Ruf des Hrn. John Perry, den wir am besten als einen musikalischen Humoristen bezeichnen. Er dichtet, componirt, singt und spielt alles vereint, und wer an dem schweren Geschütz englischer Komik Geschmack findet, wird davon befriedigt sein. Zu demselben Genre gehört auch Hr. Matthews, welcher das französische Vaudeville auf englischen Boden verpflanzt hat, und sich bestrebt, dem unübertrefflichen Levasseur des Palais-Royal nachzuahmen. Allein dazu reicht die Natur nicht aus, das Urbild wird Carrikatur, das Vaudeville Farce. *Char.*

— Das Covent-Garden Theater wird am 17ten d. M. geschlossen. In der letzten Woche sang Frl. Marietta Alboni den Cherubin in Figaros Hochzeit mit grossem Beifall. — Jullien, welcher das Drury-Lane Theater übernimmt, wird die englische und französische Oper abwechseln lassen.

— Jullien. Die Modezeitung erzählt aus London: Die Vergnügungssüchtigen drängen sich besonders in einige Gärten, wie Surrey-Zoological-Gardens, Vauxhall und Cremorne-Gardens. Im ersten ist der bekannte Musikdirector Jullien thätig, ein Mann, der schwerlich seines Gleichen findet. Um von sich reden zu machen und die Neugierde des Publicums zu erregen, erscheint er besonders in der auffallendsten Tracht, z. B. in blauem Frack mit gelben Aufschlägen, rother Weste mit apfelgrüner Einfassung, eng anliegenden Beinkleidern und grossen Reiterstiefeln. So steht er an der Spitze seines Orchesters. Seine Frau bindet die schönsten Bouquets in ganz England und verkauft sie, das Stück zu drei Guineen, an die elegantesten Damen. Kürzlich begleitete Jullien unseren Landsmann Pischek auf einer Kunstreise im Lande und verdiente dabei für seinen Theil 3000 Pfund Sterling. Eines Abends wollte das Publicum von Dublin durchaus ein Lied Pischek's noch einmal hören, der Sänger hatte aber keine Lust, diesem Wunsche zu willfahren. Jullien trat unter einem furchtbaren Sturm vor und erklärte, Herr Pischek sei zu angegriffen. Da flogen von allen Seiten Eier etc. gegen den Redner, der nicht aus der Fassung zu bringen war, seine Verbeugung und Entschuldigung wiederholte und ruhig stehen blieb, bis das Publicum über die Kaltblütigkeit lachte. In dem Surrey-Garten befindet sich eine grosse Menagerie und für den Eintrittspreis von 1 Schilling hört man nicht blos die Musik, sondern kann auch der Fütterung der wilden Bestien beiwohnen. Deshalb lauten denn auch die Ankündigungen in den Zeitungen und die Anschlagzettel wörtlich: Heute Abend den . . in Surrey-Zoological-Garden.

Um fünf Uhr die Thiere.
Um sechs Uhr Herr Jullien. *(Signale.)*

Brighton. Die Vorbereitungen zu dem grossen Concert, welches Jenny Lind am 24. d. M. geben wird, werden bereits getroffen. Die Pianistin Mad. Dulken hat sich bereitwillig erklärt, in diesem Concerte mitzuwirken, wenn es zu einem wohlthätigen Zwecke oder zum Benefiz des Directors wäre; allein Frl. Lind hat es vorgezogen, Mad. Catinka Dietz aufzufordern, welche in grosser Gunst beim Publicum sowohl in London als Brighton steht. Der Preis des Billets ist fabelhaft (3 Guineen).

Neapel. Mercadante, der Director des hiesigen Conservatoriums, erhält 7500 Frcs. (2000 Thlr.) jährliche Besoldung. Das ganze Budget des Conservatoriums beträgt 36,000 Ducati (ungefähr 48,000 Thlr.) wofür 100 Zöglinge ernährt und unterrichtet werden. Die Beamten bestehen aus zwei Gouverneurs, einem geistlichen Rector, einem Director und 24 Professoren. *Th. L.*

Constantinopel. Es ist hier ein Ereigniss im Werke, welches eine Revolution der orientalischen Sitten zur Folge haben wird. Es ist das armenische Theater, welches von Hr. Gasparian errichtet, ganz von Armeniern besetzt und einen durchaus nationalen Character tragen wird. Es wird sowohl Opern als Dramen aufführen; bis jetzt haben die Armenier nur Pantominen dargestellt, deren Sujet aus der Geschichte Napoleons, Alexanders des Grossen, oder der Könige der Griechen entnommen war. Ausserdem war es die Bibel, welche vorzugsweise den Stoff zu ihren Bildern lieferte und aus welcher nach und nach Noah, Abraham und Jacob und alle Patriarchen erschienen. Das Programm wurde in vielen tausend Exemplaren gedruckt und unter die Bevölkerung von Constantinopel vertheilt. Es ist dies das beste Mittel, der Bevölkerung ein geistiges Vergnügen zu verschaffen.

Ein Brief von Beethoven.

Der Musikheros Beethoven, dem alle Schmeicheleien fern waren, schrieb nicht lange vor seinem Ende folgenden Brief an Cherubini: „Mit grossem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit, mich Ihnen schriftlich zu nahen. Im Geiste bin ich es oft genug, indem ich Ihre Werke über alle andere theatralische schätze. Nur muss die Kunstwelt bedauern, dass seit längerer Zeit kein neues theatralisches Werk von Ihnen erschienen ist. So hoch auch Ihre anderen Werke von wahren Kennern geschätzt werden, so ist es doch ein wahrer Verlust für die Kunst, kein neues Product Ihres grossen Geistes für das Theater zu besitzen. Wahre Kunst bleibt unvergänglich und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an grossen Geistesproducten. Eben so bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme grösseren Antheil daran, als an meinen eigenen. Kurz, ich ehre und liebe Sie etc." *Kl. M. Z.*

Die Sonntagsblätter bringen nachgelassene Selbstbekenntnisse von K. M. v. Weber, worin der Schöpfer des „Freischütz" von sich sagt: „Bei den kleinsten, wie bei den bedeutendsten Unternehmungen meines Lebens warf mir das Schicksal feindliche Dinge in den Weg, und gelang mir ja etwas, so waren gewiss die überstiegenen Hindernisse, überwundenen Schwierigkeiten unglaublich und verbitterten den Genuss. Vom Mutterleibe an beschrieb mein Lebenspfad andere Linien als die eines jeden andern Menschen. Ich erfreue mich nicht der Erinnerung froh durchgaukelter Kinderjahre; kein freies Jünglingsleben erhob mich; im Alter des Jünglings stand ich da ein Greis, Alles durch mich, Alles aus mir, Nichts durch Andere! — Ich kannte nie die zarten Bande der Bruder- und Schwesterliebe; meine Mutter starb mir früh, mein Vater liebte mich überzärtlich, und trotz aller Achtung und Liebe, die ich ewig für ihn hege, entzog ihm dies mein Vertrauen; ich fühlte ihn manchmal schwach gegen mich." — Alles durch mich, Alles aus mir, Nichts durch Andere! Glücklich, wer das wie Weber von sich sagen kann!

An der bairischen Grenze liest man noch heut zu Tage einen

uralten Anschlag folgenden Inhalts: „Musikanten, Schauspielern und anderm Gesindel ist der Eintritt in dieses Land verwehrt." Höchst vernünftig, doch wundert es uns, wie trotz dieses Anschlages die bewusste Sennora hineingekommen ist. *(Char.)*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

*Alard, D., 10 Etudes charact. p. l. Violon av. Pfte. Op. 18. L. 1—3. — Bergmüller, F., Valse sur l'Opéra de X. Boisselot: Ne touchez pas à la reine. — Czerny, C., Musikalischer Jugendschatz 1847. No. 24—30. — *Evers, C., Melopoèmes. 6 Romances. Op. 38. Cah. 1. 2. — *Goldschmidt, S., Fant. sur l'Opéra: Don Pasquale de Donizetti. Op. 17. — Hauser, J., Beliebte Militairmärsche. No. 3. 4. — Lecarpentier, A., Introd. et Rondo-Polka sur un motif de: Ne touchez pas à la reine. Op. 124. — *Lewy, C., Trio f. Pfte., Viol. u. Vclle. Op. 14. — Lindpaintner, P., Jubel-Ouvertüre über die russische Volkshymne f. Pfte. zu 2 u. 4 Händ. — Lortzing, G., Undine, Oper f. Pfte. zu 4 Händ. einger. — Lumbye, H. C., Schlittenfahrts-Galopp f. Pfte. zu 4 u. 2 Händ. — Mayer, C., Valse arr. p. le Pfte. à 4 mains. — *Nottebohm, G., 6 Character- u. Fantasiestücke. Op. 6. — Pacher, J. A., La danse infernale. Scherzo fantastique. Op. 14. — Rosellen, H., l'Eclair. Fant. brillante. Op. 96. — *Rubinstein, A., 3 Mélodies charact. p. le Pfte. à 4 mains. Op. 9. — *Spohr, L., Quartett-Concert für 2 Viol., Viola u. Vclle. mit Pfte. Op. 131. — Strauss, J., Najaden-Quadrille. Op. 206. — *Derselbe*, Schwedische Lieder. Walzer f. Viol. u. Pfte., Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 207.

Lickl, C. G., Bouquet musical. Pièces de Salon p. le Physharmonique. Op. 68. Cah. 7—9.

B. Gesangmusik.

*Balfe, M. W., 2 Balladen. — *Bochkoltz, Amad., Frühlings-Verkündigung. — **Dieselbe*, Geisterstimmen. — Duprez, G., la Chotelaine de Montmorency. Cantilene p. Tenor ou Soprano. — Durante, F., 12 Duetti da Camera. Nuova Edizione. P. 1-3. — *Evers, C., Melopoèmes. 6 Romances. Op. 38. Cah. 1. 2. — **Derselbe*, Schilflieder. Op. 40. — **Derselbe*, 6 Gedichte f. Alt oder Bass. Op. 41. — *Franz, R., 6 Gesänge. Op. 9. — *Haslinger, C., das Bächlein, f. Tenor od. Sopran. Op. 44. — **Derselbe*, An den Frühling, f. do. Op. 45. — *Hölzel, G., der quasi Roth. In den Augen liegt das Herz. 2 Lieder. — *Lehner, J. L., 100 geistliche Lieder aus dem 16. u. 17. Jahrhundert in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen f. Männerstimmen bearbeitet. — *Liszt, F., 3 Sonetti di Petrarca. No. 1—3. — Lortzing, G. A., Undine, Lied, Waffenschmied, Arie, u. Wildschütz, Lied, f. 1 Singst. m. Guit. — Mendelssohn-Bartholdy, F., Lieder u. Gesänge m. Guit.-Begl. eingerichtet. No. 1—10. — Mozart, W A., Te Deum f. 4 Stimmen m. Pfte. — Stein, E., Romanze f. Bariton. Einlage zur Oper: der Waffenschmied von A. Lortzing. Op. 8. — *Titl, A. E., Schifferabend f. 4 Männerstimmen.

C. Instrumentalmusik.

*Spohr, L., Quartett-Concert f. 2 Viol., Viola u. Vclle. m. Orch. Op. 131. — Strauss, J., Najaden-Quadrille f. Orch. Op. 206. — *Derselbe*, Schwedische Lieder. Walzer f. do. Op. 207.

Anhang.

*Marx, A. B, Musikalische Compositionslehre, praktisch-theoretisch. 4ter Theil.

Neuer Verlag von **Schuberth & Comp.** in Hamburg, welcher durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nimmt:

Berens, Herm., Trio f. Piano, Viol. u. Vclle. Op. 6. 2 Thlr.
Canthal, Aug. M., Der Heimathstern, Lied m. Pfte. 5 Sgr.
Ernst, H. W., Elégie. Chant p. Violon av. Piano, av. une Introduction de L. Spohr. 15 Sgr.
Krug, D., Hommage à Pischek. Fantasie f. Pfte. über dessen Favorit-Lieder. Op. 15. 20 Sgr.
Lindblad, A. F., Schwedische Lieder. In deutscher Uebertragung mit Beibehaltung des Originaltextes, von Dr. A. E. Wollheim. Heft 7. 22½ Sgr.
— do. do. Heft 1. Neue Auflage. 22½ Sgr.
— do. do. - 2. - 1 Thlr. 5 Sgr.
Lindpaintner, P. v., Der König und der Sänger. Ballade für eine Singstimme m. Piano. 10 Sgr.
Schuberth, C., 2me Quintetto p. 4 Vclle. & Contre-Bass (Fl., 2 Clar. & Basson ad lib. Op. 19. 1 Thlr. 15 Sgr.
— Ave Maria. Lied von Fr. Schubert, f. Violoncelle & Pianoforte übertragen. 10 Sgr.
Willmers, R., Apollo. Album f. Piano. Op. 17., Cah. 5. Air suédois varié. 15 Sgr.

Dritte Nova-Sendung von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin und Breslau:

Behr, J., 2 Lieder v. E. Geibel f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. 10 Sgr.
Dobrzynski, J. F., Deux Mazourkas p. Pfte. Oe. 37. 20 Sgr.
Dreyschock, A., Souvenir de Berlin. 22½ Sgr.
Fuchs, A., 3 Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Op. 1. 10 Sgr.
Gaschin, Comt. F. de, Bourrache mus. p. Pfte. Oe. 11. 12½ Sgr.
Gung'l, Jos., Illustrirte Polka f. Pfte. à 2 ms. Op. 65. 7½ Sgr.
— Waffenruf, Marsch f. Pfte. à 2 ms. Op. 66. 5 Sgr.
— Illustrirte Polka u. Waffenruf, Marsch f. Orch. 2 Thlr.
Hensel, Fanny, geb. Mendelssohn-Bartholdy (letztes Werk), 6 Lieder m. Begl. d. Pfte. Op. 7. II. Heft. 25 Sgr.
Lied: Du bist so still, so sanft, so innig, f. 1 Singst. m. Pfte. 7½ Sgr.
Löschhorn, A., Volkslieder f. Pfte. übertrag. Op. 17. No. 3. Schweizers Heimweh. 15 Sgr.
Neithardt, A., der 24ste Psalm u. 5 Sprüche f. S. A. T. B. a capella. Op. 134. Part. u. St. 1 Thlr.
— Die 4 Singst. apart. 25 Sgr.
Schärtlich, 4stimm. Lieder. Part. u. St. Heft 6. 1 Thlr.
Spiker, Das Schwanenlied, f. 1 Singst. m. Pfte. 5 Sgr.
Voss, Ch., Un soir au Chateau rouge à Paris. Polka brill. p. le Pfte. Oe. 64. 12½ Sgr.
Wöhler, G., Gedichte v. Rückert, Eichendorff, Platen, v. Lenau f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 8. Heft 1. II a. 17½ Sgr.
Zedlitz, Bar. O. v., 8 Lieder f. 1 Singst. (Alt od. Bariton) mit Begl. d. Pfte. Heft I. 17½ Sgr. Heft II. 20 Sgr.
— Minnelied f. 1 Singst. m. Pfte. 7½ Sgr.

Im Verlage von **Wilhelm Besser** in Berlin ist erschienen:

Vierstimmiges Choralbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch. Im Auftrage Sr. Excellenz des Hrn. Dr. Bunsen zu dessen „Allgemeinem evangelischen Gesang- und Gebetbuch" (Hamburg 1833 und 1846). Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Friedrich Filitz. Quer 4to. Preis: 1½ Thlr.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 34. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 25. August 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an: In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. 4/42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Recensionen.

Louis van Beethoven, Oeuvres complettes pour le Piano á deux mains. Edition nouvelle et très correcte. Brunswic, chez G. M. Meyer jr.

Diese Ausgabe der Beethoven'schen Werke ist in ihrer Weise merkwürdig und verdient die Aufmerksamkeit der Dilettanten. Der Herausgeber beabsichtigt nämlich, sämmtliche Compositionen des grossen Meisters zu zwei Händen für Pianoforte arrangiren zu lassen. Am meisten hat sich bei diesen Arrangements Hr. L. Winkler betheiligt. Die von Beethoven selbst für zwei Hände geschriebenen Compositionen bedürfen natürlich nur eines zur vorliegenden Ausgabe passenden Abdrucks. Da die letztern als am weitesten verbreitet anzusehen sind, erscheinen sie nicht hintereinander, obwohl die bekanntesten schon ausgegeben worden. Bis jetzt enthält die Sammlung 56 Nummern, unter denen sich Symphonien, Quatuors, Septuors, Quintetts, Ouvertüren, Sonaten u. s. w. befinden.

Sollen wir zunächst über den dieser Ausgabe zu Grunde liegenden Plan unsere Ansicht aussprechen, so können wir denselben nur vom Standpunkte des Dilettantismus aus billigen. Dem Musiker muss es darum zu thun sein, die Werke der Meister, so wie sie dieselben erdacht und ausgeführt haben, kennen zu lernen. Bei Instrumentalwerken ist dies von der grössten Wichtigkeit. Denn wir können uns mit der Weise des Componirens nicht einverstanden erklären, nach welcher man den Entwurf zu einer Instrumental-Composition zuerst für das Pianoforte niederschreibt und darnach denselben instrumentirt. Ein jedes Instrument hat eine ihm inwohnende Psyche, die freilich durch den Geist des ausübenden Künstlers geweckt werden muss. Dieser Psyche gemäss erfinde und erdenke ich mir ein Motiv, eine Melodie, und ich habe Acht, einen Gedanken gerade demjenigen Instrumente zuzuwenden, in dem er am eigenthümlichsten und anziehendsten erscheint. Mit je weniger Instrumenten der Componist sein Werk ausstattet, ein desto grösseres Gewicht ist auf die Instrumentation zu legen. Wie nothwendig die Kenntniss jenes eigenthümlichen Wesens der Instrumente wird, leuchtet vorzugsweise aus den Compositionen Beethoven's ein. Mit welcher Berechnung, mit wie feinem Tact und Geschmack geht er hierin zu Werke! Allerdings kann man eine Instrumental-Composition zuerst auch für das Klavier niederschreiben, äusserlicher und zufälliger Rücksichten wegen, immer aber wird man dann den instrumentalen Gang der Stimmführung im Gedächtniss haben und so doch das Werk nach seiner ursprünglichen Conception schaffen. Demgemäss können wir vom künstlerischen Standpunkte uns weder mit der Instrumentirung einer Pianoforte-Composition, noch mit dem Arrangement eines Orchesterwerks für das Pianoforte einverstanden erklären. Der angehende Künstler also lerne die grossen Meister aus ihren Werken, nicht aus denen ihrer Famuli kennen. Klavierauszüge sind ein Nothbehelf für Dilettanten. Opern, in denen ja das vocale Element von dem Componisten ganz besonders und vorzugsweise berücksichtigt wird, lassen in einem Klavierauszuge wenigstens dieses zu vollständiger Entfaltung kommen und man lernt aus ihm den Schöpfer des Werkes nach seiner wesentlichsten Seite genau kennen. Bei Instrumental-Compositionen ist das nicht der Fall. Die Wirkung des Klavierauszuges entspricht nur in ganz entfernter Weise der ursprünglichen Idee. Dies zu belegen mögen einige Beispiele aus der Ausgabe in Rede genügen. Von wie eigenthümlicher Wirkung ist in Op. 5. No. 1. letzter Satz das *Pizzicato* des Cellos zu dem Thema:

u. s. w.

Das Pianoforte giebt davon nicht die geringste Andeutung,

und wenn in No. 2. desselben Werkes zum ersten Male das Thema:

u. s. w.

in dem Pianoforte auftritt, dasselbe sodann von dem Violoncell aufgenommen wird, wie zauberisch, grossartig wirkt da die Cantilene des Streichinstruments, während in der Klavierbearbeitung eine simple Verdopplung der Melodie dafür entschädigt. Oder wer erinnert sich nicht des Schlusses im dritten Trio Op. 1 des Zusammenklanges aller drei Instrumente! Cello und Violine markiren das Intervall einer Terz *e — g* in Viertelnoten, während das Pianoforte nur die rechte Hand beschäftigt. Wie matt klingt es dagegen, wenn diese Terz in der Klavierbearbeitung von der linken Hand etc. angegeben wird. Schon aus diesen einfachen Citaten tritt uns die Mangelhaftigkeit solcher Arbeiten entgegen. Viel auffälliger ist die Wirkung in complicirteren Werken.

Wir vermögen zu Gunsten dieser Ausgabe nur ein Moment anzuführen. Dem eigentlichen Dilettantismus ist sie von Nutzen. Wer nur Pianoforte spielt und Interesse für die grossen Werke Beethoven's hat, dem kann diese Ausgabe das Verständniss Beethoven's vorbereiten, aber auch nur dieses. Denn bald wird auch der Dilettant fühlen, dass ein solches Mittel nicht ausreicht, und er muss sich nach des Meisters eigenen Gedanken sehnen. Uebrigens ist die Ausstattung lobenswerth und in den von uns durchgesehenen Compositionen correct. *Dr. L.*

H. Marschner, Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oev. 135. Vienne, chez Müller. Stimmen ohne Partitur.

Ein 135stes Werk, sollten wir meinen, hat schon ein gewisses Vorurtheil für sich. Dies wollen wir ihm zugestehen, selbst ohne Begründung. Hat doch der Name des Verf. einen guten Klang und behauptet Marschner zudem eine äussere Stellung in der musikalischen Welt, die ihn nicht zu einer unnützen Vielschreiberei veranlassen wird. Allein blos auf seinen Namen möchten wir das vorliegende Werk doch nicht in den Kauf nehmen. Marschner hat liebliche Melodieen für den Gesang erfunden, in allen möglichen Formen sie bearbeitet, und zwar mit Geschick und Talent; er schreibt characteristisch, giebt seinen dramatischen Figuren ein eigenthümliches, einheitliches Gepräge, er ist dramatisch, ohne grossartig zu sein. Allein das freie Schaffen auf dem reinen Gebiete der Instrumentalmusik erfordert doch andere Kräfte, vielleicht gar ganz andere Studien, als wir sie bei Marschner voraussetzen dürfen. Das musikalische Fortspinnen eines Gedankens, dem Textworte zu Grunde liegen, ja selbst im Melodrama, ist von der plastischen Periodik des Instrumentalsatzes sehr verschieden. Wir sind sogar der Meinung, dass eine gewandte und wirkungsreiche Instrumentation in der Oper noch keineswegs eine solche im Instrumentalsatze bedingt. In dem Trio finden sich Belege dazu. Was unsern ersten Ausspruch anlangt, so möge statt jedes weitern Vor- und Fürsprechens folgende Stelle angeführt werden. Sie enthält das zweite Hauptthema des ersten Vordersatzes im *Allegro* p. 4:





Klingt das nicht, als ob man Lisst oder Thalberg phantasiren hörte? Zuerst tritt das Motiv in *C-dur* auf. Statt dasselbe — es müsste freilich interessant erfunden sein — in einen verwandten Nebengedanken hineinzuführen und es so fortzuspinnen, dass es etwa in der nächstverwandten Tonart noch einmal aufträte, damit sich der Hörer so recht daran labe, erscheint es mit einem *Salto mortale* in *A-dur*, wird in dieser Tonart vollständigst abgewickelt, irrt dann so in einem somnambulen Hin und Her durch *D-dur* und *Fis-moll* hindurch, um endlich mit einer frappanten Benutzung der Tonica von *A-dur* als Terz von *F-dur*, in dieser Tonart noch einmal zum Vorschein zu kommen. Diese Behandlungsweise wiederholt sich und giebt einen Beleg dafür, dass dem Componisten nach der Geburt seines Themas der Athem ausgegangen war. Wir wollen unsere Leser nicht ermüden, sie mögen sich das Werk selbst durchspielen. Neu ist daran nichts, die Themen sind gesangreich, das *Andante* am interessantesten und das *Finale* am leichtfertigsten. Es spielt sich fliessend. Die Ausstattung ist sehr lobenswerth. *Dr. L.*

Henri Litolff, Promenade du soir au bord du Rhin. Fantaisie pour le Piano. Op. 44. Brunswick, chez Meyer jr.

In der That eine musikalische Promenade in einer leichten, anspruchslosen Improvisirung — Fantasie genannt — die zu wenig Kunst und zu wenig Natur ist, um Geist und Herz höher stimmen zu können. Sicherlich bietet der Rhein mit seinen Ufern Veranlassung, in tiefere Schachten der Fantasie hinabzusteigen, es braucht nicht einmal die Ritterzeit und die Pracht der wundervollen Sage heraufgezaubert zu werden. Aber es gehört eine tiefere poetische, wie

musikalische Kraft dazu, der Schönheit und Eigenthümlichkeit einer solchen Natur gegenüber sich geltend zu machen, und diese Kraft fehlt Litolff. Man vermisst einen feineren musikalischen Stoff und Eigenthümlichkeit des Gedankens, ganz abgesehen von einer einheitlichen Anlage und Entwickelung des Ganzen, auf die man bei einer so leichten Improvisirung schon von vorn herein verzichten muss. Nach dem ersten abendlichen Bilde (*Des-dur*), dessen Melodie bei allem theatralischen Pathos noch die meiste Poesie entwickelt — leider kommt sie nicht wieder zum Vorschein — verflacht sich allmählich das Tonstück, der Lauf des Stromes gewinnt ein mehr prosaisches Ansehen und mündet endlich in eine Bravour-Etüde aus. Abgesehen hiervon ist die Fantasie bei ihrer Kürze und Fasslichkeit immerhin angenehm und bei ihrer leichten Spielbarkeit auch glänzend und dankbar genug, die Wünsche der Dilettanten in dieser Beziehung vollkommen zu befriedigen. *W. H.*

Ed. Ferd. Friedrich, Der fleissige Pianofortespieler. Neue Schule der Geläufigkeit in 40 fortschreitenden Uebungsstücken. Op. 28., 3 Hefte. Braunschweig, bei Meyer.

Diese Schule verhält sich zu der bekannten von Czerny wie der Sohn zum Vater, denn es findet sich bisweilen eine erstaunliche Aehnlichkeit in den Gesichtszügen und der harmonischen Anlage. Unter andern ist No. 17 im zweiten Heft mit ganz kleinen Abänderungen Tact für Tact bei Czerny zu finden. Doch ist auf der andern Seite auch manches Eigene gegeben und man muss dem Verf. bei aller Trockenheit der Anlage — auch Etüden können in ihrer Art geistreich angelegt sein — einen sichern practischen Blick zugestehen, womit er meist das Bequeme und Zweckdienliche trifft. So kann denn die neue Schule, ohne gerade einem dringenden Bedürfniss abzuhelfen, immerhin mit Nutzen verwendet werden und auch ihr Glück machen. *W. H.*

Carl Czerny, 24 Uebungsstücke bei stillstehender rechter Hand für das Pianoforte. Einleitung zu den 110 leichten und fortschreitenden Uebungsstücken. Op. 777. Mainz, bei Schott.

Für den ersten Elementarunterricht im Pianofortespiel sehr brauchbar. Der Verfasser giebt zu den Uebungen ein kleines Vorwort, welches sich über die Art und Weise der Anwendung ausspricht. Man darf ihm als einem erfahrenen und anerkannten Lehrer schon Geschick auf diesem Gebiete zutrauen. *Dr. L.*

J. J. Bott, Romanze für Pianoforte. Op. 10. Cassel, Luckhardtsche Musikhandlung.

Solcher Romanzen haben wir schon viele besprochen. Die vorliegende ist leicht auszuführen und nicht ohne Gesang. Weiter brauchen wir darüber nichts zu sagen. *Dr. L.*

Conrad Kocher, Christliche Hausmusik. Eine Sammlung ein- nnd mehrstimmiger alter und neuer Lieder, Arien, Chöre etc. Mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben. Stuttgart, in A. Wagner's Musikalienhandlung (Fr. Müller).

Von der oben benannten Sammlung liegt uns das dritte Heft vor, welches Arien, Duette und Chöre von Händel und Palestrina enthält. Von einem Kunsturtheil darf hier natürlich nicht die Rede sein, der praktische Nutzen aber, auf den es in dieser Sammlung abgesehen ist, leuchtet von selbst ein. Die Herausgabe anerkannter und gediegener Werke hat immer einen Werth, und insbesondere wird Jeder zugeben müssen, dass Händel's Schöpfungen nicht nur zur Förderung des kirchlich-religiösen Sinnes, sondern auch zu höherer musikalischer Bildung viel beitragen. Wir haben im vorliegenden Hefte aus Händel's Messias die Arien: „Er weidet seine Heerde", „Wie lieblich ist der Boten Schritt", „Schau hin und sieh" mit dem sich anschliessenden *Arioso:* „Doch du liessest ihn im Grabe nicht". Aus Händel's Joseph das Duett: „Selig Land", aus dem 51sten Psalm: „Wasche mich gänzlich von meiner Missethat", aus dem Judas Maccabäus den dreistimmigen weiblichen Chor: „Tochter Zion". Von Palestrina: „*O bone Jesu*" und die alte sicilianische Melodie drei- und vierstimmig: „O du Heilige" (*o sanctissima*). Die Pianoforte-Begleitung ist einfach, wie sich von selbst versteht. Dem Unternehmen ist Gedeihen und Fortgang zu wünschen. *Dr. L.*

Graf Ferd. Egger, Das Schifflein. Gedicht von Uhland, in Musik gesetzt für eine Tenorstimme mit Begleitung des Waldhorns, der Flöte und einer Sopranstimme, seinem alten Freunde Georg Baron Jellachich gewidmet. Wien, bei Müller.

Eine ganz artige Composition. Zu der oben angegebenen Begleitung liegt in der Ausgabe noch eine Pianoforte-Begleitung bei. Der Componist denkt sich, dem Texte gemäss, die Executanten auf einer Gondel und lässt, nachdem der Tenor als Interpret der Gesellschaft die Hauptmelodie eingeführt hat, zuerst das Horn, dann die Flöte und zuletzt das Mädchen mit Lalala auftreten. Das Ensemble klingt hübsch und sinnig und wird auf einer Abendfahrt zu Wasser ausgeführt, seine Wirkung nicht verfehlen. *Dr. L.*

W. Bättenhausen, Das Posthorn, Gedicht v. Storch, in Musik gesetzt für Tenor mit Begleituug des Pianoforte und der Trompete. Op. 3. Cassel, Luchardt'sche Musikhandlung.

Höchst einfach und unbedeutend. Wer sich etwas vortrompeten lassen will, mag das Lied immerhin singen oder hören. *Dr. L.*

M. H. Hauser, Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofortes. Wien bei Mechetti.

Diese Lieder haben den Vorzug vor manchen andern, dass sie sämmtlich mit Einsicht geschrieben und den Inhalt des Textes wiederzugeben bemüht sind. Zuweilen macht sich freilich der Componist, wenn er musikalisch schildern will, eine nicht richtige Vorstellung; er verliert sich aber auch nie in Faseleien und heut zu Tage so viel beliebte Seufzercadenzen. No. 2 und 5 sind in der Begleitung etwas zu einförmig. Auch dürfte in dem „Zeislein" die Tonmalerei nicht ganz richtig getroffen sein. *Dr. L.*

Walther von Göthe, Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. Wien, bei Mechetti.

Dass der Enkel des grossen Dichters ein sehr schätzenswerthes Talent für die Lieder-Composition besitzt, haben wir schon früher in diesen Blättern bemerkt. Die vorliegenden Lieder besitzen zwar den innern Gehalt und die Originalität, welche wir an andern Liedern Göthe's kennen, nicht, obwohl sie im besten Sinne melodiös und von romantischer Haltung sind; sie geben indess manche ausserordentlich ansprechende Gedanken. So besonders No. 2: „Der Schlaf unter der Eiche", eine Composition, nicht aus einem Guss, namentlich wird der Schluss sehr matt, doch eigenthümlich an geistreichen Wendungen. *Dr. L.*

August Conradi, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 11tes Werk. Wien, bei Mechetti.

No. 1 ist ein sehr einfaches Lied. Die beiden andern ermangeln einer einheitlichen Haltung. Sie sind viel zu dramatisch, um für den kleinen Kreis volksthümlicher Romantik, den sie beschreiben, in richtiger Weise zu fesseln. Die Begleitung darin ist zu schwülstig, Kinder der Zeit.

Dr. L.

Correspondenz.

Dresden, Anfangs August.
(Schluss.)

Frl. Zerr von Wien, der man einen so ungeheuren Ruf fabricirt hatte, deren ursprünglich meines Wissens bestimmten vier Gastrollen man mit grösstem Interesse entgegensah, konnte deren nur zwei (Norma und Regimentstochter) gehen, da eine Fortsetzung ihres Gastspiels selbst bei unserm lammfrommen Publicum vielleicht Unannehmlichkeiten herbeigeführt hätte. Was sich in Zeitschriften und durch feile Correspondenten Alles thun lässt, ist allerdings bekannt, und man kann sich leider darüber nicht mehr wundern, wenn so schamloses Treiben auch die gerechteste Entrüstung wecken muss; wodurch aber selbst tüchtige und ehrenwerthe Referenten bei dieser Künstlerin geblendet worden sind, das ist mir wie Allen, die sie hier gehört haben, ein für immer unlösliches Räthsel. Diese in jeder Rücksicht mangelhafte Technik, dieses schaudererregende Tremuliren bis zu vollständig unreiner Intonation, diese matte oder forcirte Stimme, diese Geschmacklosigkeit in der Manier, namentlich in den Verzierungen, dieser Mangel an Geist und Seele wie an Characteristik bei Auffassung und Darstellung der Rollen, war denn doch zu klar, um noch irgend eine Illusion zu verstatten. Selbst die von der Direction angesetzten erhöhten Eintrittspreise waren nicht hinreichend, das Publicum zu der Ueberzeugung zu bringen, dass es sich hier um etwas Absonderliches handele. Die Norma der Frl. Zerr war — milde ausgedrückt — gänzlich verfehlt; ihre Marie geradehin ordinär, und das lässt sich nicht mit Unpässlichkeit entschuldigen, während diese vielleicht auf die Stimme einigen Einfluss geübt haben möchte. Wenn das unsere ersten deutschen Sängerinnen sein sollen, wenn Frl. Zerr in Wien Frl. Jenny Lind zu überflügeln vermag: da hört freilich Alles auf. — Frl. Turba von Hannover zeigte als Regimentstochter frische, jugendliche Stimme mit einem Anfang guter Ausbildung, daneben aber viel Talent und Gewandtheit wie für Gesang, so für die Darstellung. Hat man sie deshalb, weil sie zuviel versprechend erschien, nur einmal auftreten lassen? Dieselbe Frage möchte man in Betreff des Frl. v. Riese von Hamburg thun, die als Donna Anna, mit Ausnahme der zu schwachen höhern Töne von *a* aufwärts, in Gesang und Spiel einen wohlverdienten günstigen Eindruck machte; auch sie trat nicht wieder auf.

Dagegen producirte sich Fr. Rudersdorf-Küchenmeister von Breslau in sechs Partien (Agathe, Adine, Recia, zweimal — Isabella im Robert, Regimentstochter — Sie sehen, letztgenannte Oper haben wir gerade oft genug, binnen drei Monaten siebenmal, gehört), obwohl sie dem Publicum im Allgemeinen nicht zusagte, was aber eben in dieser Allgemeinheit unverdient war. Mochte sie auch als Adine und Marie nicht vollständig genügen, da diese Rollen ihrer Individualität nicht zuzusagen scheinen und die äussere Grazie in Gang, Haltung und Bewegung, welche in leidenschaftlichern Partien schon weniger vermisst wird, noch erworben werden musste: so zeigte die Künstlerin selbst auch in diesen Rollen, noch mehr aber als Agathe und Isabella, vor Allem aber als Recia ein so wohlthuendes characteristisches Verständniss und eine so wohl gelungene Durchführung der Partien — selbst einen sehr gewandten und tüchtig beherrschten Dialog — dass man den Mangel allgemeinerer Anerkennung fast auf Rechnung eines Parteitreibens setzen möchte, wenn es sich nicht vielleicht aus dem sehr lebhaften Bemühen des jetzigen, dem Anscheine nach gewissermassen officiellen (Fama behauptet: durch Hrn. Dr. Gutzkow inspirirten) Theater-Referenten der deutschen Allgemeinen erklären lässt, der gewaltig in die Posaune gestossen und dadurch Erwartungen erregt hatte, die die Künstlerin nun allerdings nicht befriedigte. Ist die Stimme auch angenehm und frisch, so hat sich Fr. R. doch das unschöne Forciren in einem Grade angewöhnt, der sie die Grenzen künstlerisch befriedigender Schönheit oft gänzlich überschreiten lässt. Ist ihre Bravour auch sehr anerkennenswerth, so ist sie doch in der Technik keineswegs vollendet — es kommen unreine Intonation, verwischte Passagen u. dgl. m. öfter vor; auch der Triller, obwohl im Allgemeinen als ausgezeichnet anzuerkennen, missglückt bisweilen und der Vortrag, wenn auch verständig, ja was noch mehr, geistig durchdrungen und characteristisch, verliert bisweilen durch Schroffheit unmotivirter Gegensätze die schöne Einheit und das glückliche Ebenmass, welche ihn erst zum wahrhaft künstlerisch vollendeten stempeln. Das Gastspiel der Künstlerin war eines Engagements wegen entrirt; es erfuhr mancherlei Hemmungen — ob das Engagement zu Stande gekommen (wir hätten die Künstlerin sehr wohl gebrauchen können) weiss ich nicht, bezweifle es indess, sie hätte vielleicht gefährlich werden können, und es ist besser, das zu vermeiden.

Eine gefährliche Rivalität war bei Fr. Viardot-Garcia nicht zu fürchten; sie spielte ja nicht auf Engagement, deshalb konnte sie auch ungestört bei sehr erhöhten Preisen als Donna Anna, Valentine und Norma auftreten. Es genügt eigentlich bei einer Künstlerin, wie die eben genannte, die auch in diesen Blättern eine wiederholte mehrseitige Würdigung erfahren, die Angabe, dass und was sie gespielt und wie sie die verdiente ehrenvollste Aufnahme gefunden. Aber ich darf's nicht umgehen, mit den Hrn. Collegen, die in ihr auch die geniale Darstellerin gefunden haben, in Widerspruch zu treten — ein kritischer Widerspruch, der übrigens hier (und nicht nur hier) von den ruhigern Naturen getheilt wird. Ich bitte zu beachten, dass ich die Darstellerin dabei durchaus von der Sängerin trenne, welcher letztern ich auch nach dem Resultat ihrer beiden hier gegebenen Concerte das Prädicat genial gern zugestehe, indem ich sie geradehin für unübertroffen, selbst unübertroffen durch die Lind, erkläre. Und auch als Darstellerin steht sie über dieser Künstlerin, weil sie zu objectiviren vermag, während diese nur die Partien mit vollendeter Meisterschaft darstellt, die ihrer Subjectivität entsprechen. In den drei hier von der Künstlerin dargestellten Rollen erkannte man mit hoher Bewunderung die Ausarbeitung des Characters bis ins feinste Detail, von der klaren und allerdings entsprechenden Gesammtauffassung bis zur kleinsten und scheinbar unbedeutendsten Modification in Stellung und Handbewegung, und wir könnten uns glücklich preisen, wenn alle Bühnenkünstler also reproducirten. Allein man erkannte eben in dieser ganzen Reproduction die Thätigkeit der Reflexion, das — wenn man so will — mühsam verständige Ausarbeiten und schöne Herausmeisseln *(sit venia verbo)* des Characters, dem dann allerdings von dem genommenen Standpunkte aus auch nicht der kleinste Makel anhaftete — ohne dass dies in die vollkommen freie, selbstständige Schöpfung — die neue Production — sich verklärt hätte, und eben dieses selbstständig schöpferische Element, das überall unwillkürlich mit sich fortreisst, ist doch das Kennzeichen der Genialität, wie wir es z. B. bei der Schröder-Devrient ihrer Zeit so vollendet ausgeprägt finden und wie es Fr. Viardot-Garcia selbst als Sängerin nach allen Seiten hin unverkennbar documentirt. Es wäre das zu weiterer Ausführung ohne Zweifel ein sehr interessanter Gegenstand; doch müssen wir hier davon absehen und wenden uns jetzt zu den seit Ende April hier stattgehabten wenigen Concerten.

Ueber die beiden der oben besprochenen Künstlerin brauche ich nichts mehr zu sagen; es könnte das doch nur eine Wiederholung dessen, was anderweit über ihre derartigen vollendeten Leistungen schon — bis zum Ueberdrusse selbst — gesagt worden ist, zumal ein Eingehen auf ihre Gesangstechnik wie auf ihren Vortrag geradezu eine Gesangsschule schreiben hiesse.

Ueber den Pianisten Hrn. E. Brock, der es mit bewunderaswürdigem Muthe unternahm, das Publicum mit miserablem Spiel und noch miserablern Compositionen zu maltraitiren, braucht nichts weiter berichtet zu werden. Baron Klesheim's declamatorisch-musikalische Academie gehört nicht hierher, da das Musikalische darin zu sehr als Nebensache erschien. Dagegen darf ich einen angehenden Flöten-Virtuosen nicht mit Stillschweigen übergehen, des neunjährigen Wilhelm Zigold, Sohn des Kammermusikus Zigold aus Braunschweig, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, wenn — wie nicht zu bezweifeln — der wackere Vater (sein ältester Sohn ist als tüchtiger Flötist in unserer Kapelle angestellt) in der bisher befolgten, echt naturgemässen, nicht Wunderkinderei treibenden Weise fortfährt, für die allgemeine Bildung des Knaben besorgt zu sein. Nicht allein in dem süssen, weichen und doch vollen Tone, in der merkwürdigen Leichtigkeit des Tonsatzes und der sehr tüchtigen Fertigkeit des Knaben, sondern vorzugsweise in dem eigenen, keineswegs angelernten, characteristisch-reinen Vortrage documentirt sich sein bedeutendes Talent, und wir wünschen ihm rüstiges Fortschreiten auf diesem Wege, wobei ihm die kindliche Natürlichkeit, wie bisher, bewahrt bleiben möge. Er blies im Theater und in der Klesheim'schen Academie mit lebhaftem und wohlverdientem Beifall.

Auch Hr. Kammermusikus Hilf von Cassel, ein tüchtiger Schüler Ferd. David's, liess sich im Theater hören. Ist sein Ton auch nicht eben gross, mangelt es ihm an Grandiosität und Fülle, so hat er doch Kraft und Frische, und der junge Künstler machte in Technik wie in Vortrag seinem wackern Meister Ehre.

Es bleibt mir nun noch übrig, des schwesterlichen Kleeblatts zu gedenken, der Frl. Friederike, Julie und Hedda Berwald aus Stockholm, welche hier im Theater concertirten. Indess auch da kann ich mich kurz fassen, da ich Aeusserlichkeiten, wie z. B. die keineswegs würdige und noble Behandlung, welche die jungen Künstlerinnen und ihr verdienter Vater hier Seitens der Direction u. s. w. fanden, nicht weiter berühren will, und was die Leistungen selbst betrifft, dem auch schon in diesen Blättern niedergelegten Urtheile mich aus voller Ueberzeugung anschliessen darf. Nur trat die dort im Vortrage des Frl. Julie, welche überhaupt die talentvollste der Schwestern zu sein und für dramatische Wirksamkeit sehr geeignet scheint, vermisste Wärme, Innigkeit und Lebendigkeit hier sehr deutlich hervor, während Frl. Friederike trotz ihrer tüchtigen Technik, ihrer Sicherheit und Ruhe allerdings etwas kühl liess. Auch hier erregten die vom Hrn. Capellmeister Berwald sehr wirkungsvoll und umsichtig für die drei Stimmen bearbeiteten schwedischen Nationallieder die lebendigste Theilnahme, wie denn überhaupt der Beifall des sehr spärlich besetzten Hauses (dies hätte sich bei dem hiesigen Arrangement voraussehen lassen) ein äusserst lohnender und wohlverdienter war. Es ist bedauerlich, dass es nicht möglich war (??), die interessanten Schwestern hier nochmals zu hören. Das Concert ward mit der Oberon-Ouvertüre eröffnet, die hier so oft vorkommt, als wäre gar keine andere vorhanden, und von den Hrn. Schlitterlau, Tormp (die Hornparthie in dem Beethoven'schen Sextuor aus *Es*) und Herr (Fagottist, Concertino für Fagott von C. M. v Weber) — alle drei sind Aspiranten mit jährlich 150 Thlr. Gehalt — sehr wacker unterstützt.

Dr. J. S.

Das erste Preussische Sängerfest in Elbing.

In den beiden Tagen des 8. und 9. August wurde in Elbing das erste Preussische Sängerfest gefeiert, welches Gelegenheit gab zur Stiftung eines Preussischen Sängerbundes, der eine Vereinigung sämmtlicher Liedertafeln und Männergesang-Vereine aus der Provinz Preussen und eine regelmässige Wiederkehr von Festen, nach je 2 Jahren, und an verschiedenen Orten, beabsichtigt. Wohl muss es Jeden, der in der Pflege und Verbreitung des Männergesanges ein Zeichen ächt deutscher Nationalität, eine der herrlichsten Blüthen deutscher Kunst erblickt, mit Freude erfüllen, dass auch in einem Theile unseres Vaterlandes, auf dessen Boden der Saame der edlen Kunst bisher sparsamer ausgestreut war und weniger zu gedeihen schien, als in andern Gauen des Preussenlandes, z. B. in Thüringen und am Rhein, ein regeres musikalisches Leben, eine erhöhte Theilnahme, namentlich an dem mächtigen Wirken des Gesanges bemerkbar wird. Und in diesem Sinne heissen wir das Elbinger Fest als ein bedeutungsvolles willkommen. Es war weniger bedeutend durch das, was geleistet wurde, als bedeutend in seinen Verheissungen für die Zukunft. Noch ist die Schaar unserer preussischen Sänger klein, aber die Gesangs-Elemente, welche in vielen kleinern Orten bisher vereinzelt dastanden, weil ihnen ein bestimmtes Ziel, eine freudige Anregung fehlte, sie werden sich einen zu immer grösseren Kreisen, sie werden in ihren Leistungen nach Höherem streben, um mit Ehren neben den schon bewährten Liedertafeln der grösseren Städte zu bestehen, wenn der Ruf ertönt zum fröhlichen Sängerfeste. — Eine ausführliche Besprechung solcher Feste liegt der Tendenz Ihrer Zeitschrift fern und so mögen nur einige kurze Andeutungen über das Elbinger Fest folgen.

Vor Allen gebührt dem Comité ungetheilter Dank für die in jeder Hinsicht trefflichen Arrangements, nicht weniger den Bewohnern Elbings für die so herrlich documentirte Gastfreundschaft, welche den fremden Sängern gewährt wurde. — Die Gesammtzahl der mitwirkenden Sänger belief sich auf 300, eine Anzahl, klein zwar im Vergleich mit andern Sängerfesten, immerhin aber bedeutend für einen ersten Versuch. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass Elbing, Königsberg und Danzig die bedeutendsten Kräfte, die eigentlichen Kerntruppen, stellten. Doch liess sich das grosse Danzig von den beiden andern Städten den Vorrang abgewinnen, und seine Betheiligung bei dem Feste war verhältnissmässig sehr gering. Diesen Umstand hier zu erörtern, liegt nicht in meiner Absicht, nur des Factums sei erwähnt. Das Comité hatte zwei Concerte bestimmt, das erste am 8. August im Theater, das zweite am nächstfolgenden Tage in Vogelsang, einem äussert freundlichen Lustorte in Elbings Umgegend. Wenn das Concert im Theater weniger Eindruck machte, als man sich davon versprechen durfte, so ist ein bedeutender Theil der Schuld einmal der sehr beschränkten Lokalität für die Sänger, welche sich auf der Bühne, so gut es ging, zusammendrängen mussten, und andrerseits der bedeutenden Hitze, welche auf die Ausführenden, wie auf die Zuhörer etwas entmuthigend einwirkte, zuzuschreiben. Das Concert zerfiel in 3 Abtheilungen, deren jede aus 5 Nummern bestand. In die Direction hatten sich die Vorsteher der Liedertafeln in Königsberg, Danzig und Elbing, die Herren Gervais, Dr. Brandstäter und Förster (Letzterer war zugleich eines der thätigsten Mitglieder des Comité's) getheilt. Gegen die Leitung des Danziger Dirigenten sollen sich in der ersten Probe einige Stimmen erhoben haben. Ohne die Sache weiter zu erörtern, will ich nur die Frage aufstellen: Warum hat sich das Comité nicht um die thätige Mitwirkung anerkannter Musiker und Künstler, zum Theil aus der Ferne, beworben? Andere Vereine verleihen ihren Festen durch renommirte Dirigenten einen ganz besonderen Glanz, und es ist wohl keine Frage, dass auf

diese Weise Bedeutenderes geleistet werden muss. — Im Allgemeinen konnte man mit der Leistung der Sänger, für einen ersten Versuch dieser Art, zufrieden sein, wenn die Erwartungen nicht zu hoch gespannt waren. Vollendetes wurde nicht geboten, aber manches Treffliche, d. h. mehr in äusserer Präcision, als in feinem und tiefem Erfassen der Compositionen. In einzelnen Nummern trat die Gesammtmasse des Chors recht imponirend hervor, so z. B. in Löwe's „Germania", in „Liedes Freiheit von Marschner, in J. Otto's „Jubelchor". In jeder Abtheilung kam auch ein Soloquartett zur Ausführung unter lebhaftem Beifall. Einige Königsberger Stimmen zeichneten sich hier namentlich vortheilhaft aus, obwohl man im Allgemeinen, wie freilich fast überall, den Mangel schöner Tenorstimmen beklagen musste. — Das zweite Concert wurde am 19. August in Vogelsang, und zwar im Freien gegeben. Eine zu dem Zweck geräumig erbaute Tribüne nahm die Sänger bequem auf. Das herrlichste Wetter begünstigte das Unternehmen, und Tausende von Zuhörern erfreuten sich an dem Gesange, der hier kräftiger und begeisterter den Kehlen der Sänger entströmte, als in den beengenden Räumen des Theaters. Dieser zweite Tag hinterliess eine allgemeine Befriedigung. Der folgende Morgen sah die meisten der fremden Sänger fröhlich scheiden. Für die noch Zurückgebliebenen hatte das Comité eine Dampfbootfahrt nach dem reizenden Seebadeort Kahlberg veranstaltet. Rasch verschwanden hier die Stunden unter Scherz und Gesang, in ungetrübter Freude. — Das freundliche Elbing hat sich durch das erste preussische Sängerfest verdienten Ruhm erworben. Mögen die Nachbarstädte das so schön Begonnene fortsetzen. Danzig ist zunächst zum Vereinigungspunkt ausersehen. Ein herzliches Willkommen werden die Sänger auch hier nicht vermissen.

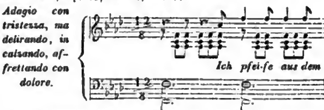
F. W. Markull.

Der deutsche Minnesänger.

Ein naturgeschichtlicher Versuch.

Wohl uns, dass wir in Deutschland geboren sind, wo die Musik und namentlich die Liedermusik nicht ausstirbt, in Deutschland, wo auf jeder Sprosse ein Fink oder Stieglitz seine National-Melodieen singt und die Componisten der Lieder mit den Vöglein, wenn auch nicht an Naturfrische und Charakteristik, doch an kunstloser Einfalt und süssem Einerlei wetteifern. Es kann uns nie an Musik fehlen, und wenn in Allem Misswachs einträte, wenn alle Kartoffeln hypochondrisch würden, wenn die Trauben des Weinstockes statt Rebensaft, schwarze Tinte für Kritikaster enthielten, wenn das Korn so missriethe, dass der Professor Ehrenberg die Berliner Semmeln für eine neue besonders kleine Art Infusorien hielte; Lieder-Componisten gerathen heuer stets, ihre süssen Gesänge werden nicht bitterer und ihre dicken Hefte nicht dünner, die Zahl der Liedersänger und Sängerinnen aber wird sich verdoppeln, denn wenn schon der römische Dichter singt: *Cantabit vacuus coram latrone viator* (d. h. Ein Wanderer mit leerem Geldbeutel singt den Räuber an), so singt ein Mensch mit leerem Magen doch noch viel freier und reiner.

Der Minnesänger ist in Deutschland einheimisch, ja man kann sagen: er wachse wild darin. Mag man ihn nach Italien, Frankreich oder England schicken, er bleibt derselbe und kommt wieder, wie er ausgezogen ist, als der gute, weiche, deutsche Minnesänger. Er gehört zu den naturgeschichtlichen Merkwürdigkeiten, die selbst unter fremden Lebensverhältnissen ihre Natur nicht aufgeben und entarten. Er kommt in Deutschland überall fort, selbst auf dem schlechtesten Boden, in grossen und kleinen Städten, doch gedeiht er besonders, wenn ihn das Schicksal als wohlerzogenen Sohn wohlhabender Eltern geboren werden lässt. An jeder seiner Hände hat er fünf Finger, in jedem seiner Hefte aber sechs Lieder. Sein Gesang ist einfach, da er am liebsten Tonica und Dominante, zuweilen auch Subdominante pfeift. Am liebsten singt er Abends und Nachts, wenn man ihn bei heller Beleuchtung an ein Piano setzt, ihm warmes Theewasser zu trinken und etwas Backwerk zu essen giebt, doch besitzt er die Eigenthümlichkeit, dass Damen in der Nähe sein müssen, denn unter lauter Herren wird er tückisch und singt nicht. Er liebt gelbe Glacee-Handschuhe und die mit *b* vorgezeichneten Tonarten; mit neuen Manschetten und *F-moll* kann man ihn, wer weiss wie weit locken. Findet man ihn im Freien, so ist nichts leichter, als ihn zu fangen, man braucht ihn nur zu fragen: Was haben Sie Neues componirt? so läuft er von selber mit bis in die Stadt und noch weiter. Will man ihn von der Strasse ins Zimmer locken, so setze man sich ans Piano und gebe den Anfang eines seiner Lieder an, etwa sein neuestes Werk: Des Liebenden Pfeifen aus dem letzten Loch, Op. 25, Heft 2, No. 6:



NB. Vollkommene Kenntniss des Pedalgebrauches wird vorausgesetzt.

Sogleich wird er heraufkommen und der Versuchung nicht widerstehen, mitzusingen. Meistens ist seine Stimme fein, sehr fein, mögen seine Manieren noch so grob sein, und er weiss seinem Gesange durch weites Oeffnen des Schnabels und kühnes Verdrehen der Augen wirksam nachzuhelfen. Deutsche Frauen lieben ihn, obgleich sein Herz falsch ist und er von Einer zur Andern flattert, monatlich einer Andern Lieder widmet und Alle verklatscht; sie aber merken es nicht. Die Natur, die seine Existenz häufig in Gefahr bringt, entschädigt ihn wahrscheinlich dafür auf diese Weise. Raubvögel stellen ihm ungemein nach, namentlich bedarf es seiner ungewöhnlichen Fruchtbarkeit, um das Aussterben seines Geschlechtes bei den häufigen Verfolgungen der Recensenten zu verhindern. Diese Krummschnäbel sind der jungen Brut höchst gefährlich und vernichten sie meistens bei Op. 2 und 3, oder richten sie so zu, dass sie bei Op. 4 elendiglich umkommt. Diejenigen, welche sich durchbeissen und bis in die Zwanziger wachsen, können zu Jahren gelangen, wenn sie nicht durch immerwährendes Rufen ihres Namens (man nennt dies in der Sprache der Jäger: sich ausschreiben) die Aufmerksamkeit ihrer Verfolger auf sich ziehen und zwar spät, aber desto jämmerlicher abgethan werden. Einige, jedoch sehr seltene Ausnahmen, kommen noch höher in die Werke, diese verändern dann aber ganz ihre Natur und sind vor Nachstellungen gesichert.

Der Minnesänger gehört zum Kukkuksgeschlecht, indem er nicht eines, sondern mehrere Eier in die Nester der Musikalienhändler legt und ihnen das Ausbrüten derselben überlässt. Früher brüteten dieses harmlose Geschlecht unverdrossen darauf los, seit es aber zu der Ueberzeugung gekommen ist, dass die eigene Brut dabei zu Grunde geht, werden meistens die Minnesänger und ihre Eier aus dem Neste oder dem Laden geworfen. Der Minnesänger legt wie die Hühner das ganze Jahr hindurch, während er sich von Eichendorff, Heine und Geibel nährt. Leider verräth er sich selbst oft Nachts durch Klimpern auf dem Klavier oder der Ginsel (Guitarre), worauf sein Wirth ihm kündigt. Oft thun sich bei Mondschein ihrer Mehrere zusammen und singen die Tochter eines Hauses an, in dem sie oft gefüttert sind; merkwürdiger Weise pflegen es dann meistens Vier zu sein, die, wenn die Nachtwächter oder Nachbaren sie nicht endlich wegscheuchen, wie Nachtigallen die ganze Nacht durchschlagen. Die deutschen Musikalienhändler wollen beim Bundestag um eine Besteuerung dieser Vögel

einkommen und die Einnahme zum Besten taubstumm Geborner und heruntergekommener Verleger verwenden. Auf einige Spielarten werden wir uns gelegentlich einlassen. *E. Kossak*

Feuilleton.

Berlin. Hr. Brandus, jetziger Besitzer der Schlesinger'schen Musikhandlung in Paris, ist hier eingetroffen und wird sich einige Zeit bei uns aufhalten. Wie verlautet, hängt seine Anwesenheit mit dem Directionswechsel der italienischen Oper zusammen, indem Hr. Brandus bei der neuen Direction der Hrn. Roqueplan und Duponchel betheiligt ist.

— Leopold de Meyer verweilte hier einige Tage; er kömmt von den vereinigten Staaten Amerikas, wo er Triumphe über Triumphe gefeiert und Geld über Geld gewonnen; so bereichert wendet er sich zur Heimath, Wien, um einige Zeit im Kreise seiner Familie auf seinen Lorbeern auszuruhen. Wir können die Hoffnung aussprechen, ihn im nächsten Winter hier zu hören, und uns überzeugen, ob die Fama diesem Klavierlöwen zu viel nachgesagt. In New-York gab Leopold de Meyer 21 Concerte und während seines ganzen Aufenthaltes in Amerika 175.

— Die Geschwister Neruda befinden sich in Begleitung ihres jüngern Bruders (Violoncellist) auf einer Kunstreise durch Deutschland, die Tour nach Paris nehmend. Wir wünschen den liebenswürdigen Kleinen, so überaus talentvollen Kindern überall die verdiente Anerkennung und Lohn. Uns wären die jungen Künstlerinnen sehr willkommen und glauben wir bestimmt, dass sie wiederholt reussiren würden.

— Unserer Wintersaison hängt der Himmel nicht voll Geigen, aber wohl voller Klavier-Concerte; am Horizont glänzen die Planeten: Wilmers, Dreyschock, Leopold de Meyer, und — Papendyk. Auch unsere Oper verspricht viel. Frl. Lind, Mad. Viardot, Fr. Köster-Schlegel und Frl. v. Marra ist in der Nähe zur Disposition, aber kein Tenor? Ein Königreich für einen Tenor! Auch die italienische Oper soll einem *on dit* zufolge tüchtige Mitglieder vereinigen, die meisten sind schon eingetroffen, und will Jemand, der die Primadonna assoluta gesehen und gehört, behaupten, dass diese an Schönheit des Aeussern und der Stimmmittel die früher an dieser Bühne engagirten Künstlerinnen überträfe.

Aachen. Hr. Sondheim hat mit „Eleazar" sein Gastspiel auf hiesiger Bühne beendigt. Der Künstler hat ausserordentlich gefallen und wurde vom Publicum sehr ausgezeichnet.

— Mad. Palm-Spatzer begann ihr Gastspiel mit Lucrezia Borgia und wird einen Cyclus von Rollen hier geben.

Hamburg. Der Königl. Hannoversche Ober-Stabs-Trompeter und Intendant des Königl. Hof-Orchesters, Hr. Sachse, wird in diesen Tagen mit seinem vollständigen Musikcorps aus der Residenz hier eintreffen und im Saale der Tonhalle eine Reihe von Concerten geben.

Wien. Mad. Lutzer-Dingelstedt wird im October hier Gastrollen auf der Hof-Opernbühne geben.

— Das hiesige Conservatorium der Musik hat nach dem beschlossenen Semester ein Verzeichniss der Schüler bekannt gemacht, nach welchem 157 Schüler und 59 Schülerinnen in den verschiedensten Zweigen unterrichtet worden sind. — Für Berlin bleibt ein solches Institut noch immer ein frommer Wunsch.

— Frl. Zerr, die vielfach überschätzte und oft gepriesene Sängerin, ist bei uns wieder eingetroffen und wird wahrscheinlich in den Musketieren zum ersten Mal auftreten.

— Auber's „Stumme", seit lange von unserer Bühne verschwunden, wird im Hof-Operntheater wieder neu einstudirt. — (Wir wünschten aus Berlin auch bald diese Mittheilung machen zu können, und dies noch mit manchen seit geraumer Zeit von unserem Repertoir verschwundenen Auber'schen und andern guten Opern, die jedenfalls interessanter wären, als die ewigen Wiederholungen von Regimentstochter u. dgl. m.).

— Der Klavier-Virtuose Rubinstein und der Violin-Virtuose Hauser unternehmen eine Kunstreise nach Amerika. (Schön ist dieser Stolz, wenn er endet.)

— Die Wiener Musik-Zeitung wiederholt neuerdings die Nachricht, dass das musikalische Drama „der Sturm" nach Shakespeare von Scribe bearbeitet und von Mendelssohn-Bartholdy componirt, unter Direction des Componisten im Theater der Königin in London zur Aufführung kommen wird. Die Hauptparthieen werden durch folgende Gesangscelebritäten besetzt sein: Lind, Gardoni, Staudigl und Lablache *(sit fabula vera?).*

Leipzig. Die Tonkünstler-Versammlung soll nicht den erwarteten Hoffnungen genügt haben; wir hegten von Hause aus einige Bedenken bei diesem Unternehmen. Nähere Mittheilungen behalten wir uns noch vor.

Kissingen. Der Sänger Breiting hat ein ausserordentlich glänzendes Concert hier veranstaltet.

Gotha. Der Herzog von Gotha, Componist der Zaire, soll eine neue Oper schreiben, deren Text Hr. v. Elsholtz geschrieben. Sie heisst „die Vergeltung". *Char.*

Brünn. Frl. Fatime Heinefetter gastirte hier mit grossem Beifall als Norma.

— Esser's beide Prinzen wurden beifällig gegeben.

— Die magiarischen Sänger und Tänzer-Gesellschaft der Hrn. Michael v. Slavy und Joseph Szabó ist hier mit grossem Beifall aufgetreten. Die Vorstellungen bestanden in ungarischen Nationalgesängen und anderen Liedern. Auch der 2te Akt der National-Oper von Erkel, „Hunyady Laslo" und eine Scene aus desselben Componisten Oper „Batory Maria". Lützows wilde Jagd musste jedes Mal da capo gesungen werden. Die Gesellschaft wird auch Leipzig besuchen; das Ziel der Reise ist England und Frankreich.

Lemberg. Die hiesigen „Leseblätter" schreiben: „Am 20. Juli, eines schönen Sommerabends, wurde in Lemberg Mozart's „Don Juan" gegeben. Eine deutsche Oper an einem schönen Tage? Ein classisches Meisterwerk im lichthellen Sommer? Natürlich, das Haus war leer; natürlich! es war ja keine italienische Oper, die 333 Mal schon abgesungen und dennoch immer wieder bei übervollem Hause abgesungen wird. Und als „Don Juan" am 20. Juli bei leerem Hause gegeben wurde, ereignete sich folgendes verhängnissvolle Ereigniss: Nach der ersten Arie der Zerline (wir sagen Zerline und nennen diesmal aus übergrosser Schonung nicht den wahren Namen, obwohl ein Verstoss dieser Art die schärfste öffentliche Rüge verdient), die vielleicht nicht mit solchem Enthusiasmus gewürdigt wurde, als Zerline ihn erwarten mochte, wird Zerline stumm und lässt den armen Masetto, der auf das Schlagwort wartet, schlaglos stehen. Masetto blickt Zerlinen angstvoll und erwartungsvoll in den Mund, Zerlinen's Mund giebt nichts kund. Masetto kratzt sich hinter den Ohren, Zerline behauptet ein trappistisches Schweigen. Endlich überlegt sich Zerline die Sache, geht in den Hintergrund der Bühne und — schweigt. In der Verwirrung und unter schallendem Gelächter des Publicums erscheint Don Juan und blickt stumm ringsum, bewegt die Glieder und geht wieder — ab. Mit Extase folgt Zerline, mit komischer Verzweiflung Masetto. Da erscheint der Chor, blickt empor, bleibt stehen, um allsogleich abzugehen. In dieser Verwirrung über Verwirrung erscheint endlich der vernünftigste Gast: der Vorhang, der einen Schleier über dieses kunterbunte Treiben wirft. Wie die Oper dann zu Ende gespielt, lässt sich leicht begreifen. Die Rolle, die Zerline an diesem Abende gespielt, hat weder Componist noch Verfasser des Textes gedacht; also eine neue Schöpfung der Sängerin, die aber durchaus keine Nachahmung verdient."

Lemberg. Eine neue Oper von Thomas, „Mina", kam hier zur Aufführung und gefiel sehr.

Ofen. Hr. de Marchion, früher an der Königsstadt engagirt, hat sich zu einem tüchtigen und sehr beliebten Sänger herangebildet. Mit grossem Beifall gastirt derselbe jetzt hier.

Paris. In der komischen Oper kam eine neue Oper zur Aufführung, „la Cachette" in 3 Akten, das Buch von M. v. Planard, die Musik von Ernst Boulanger. Das schlechte Buch war dem schönen Talent, welches sich in dieser Musik offenbart, sehr hinderlich. Die Oper hat viele schöne Einzelnheiten, namentlich sind die Finales des 1sten und 2ten Aktes mit grossem Geschick gearbeitet und voller dramatischer Wirkung. Eine besondere Ouvertüre hat die Oper nicht, sondern beginnt mit einer Introduction, welche in einen Chor, gesungen von den Soldaten der Puritaner, überleitet.

— In der komischen Oper trat Roger, dieser ausgezeichnete Tenor, im „Blitz" und „Musquetiere" zum ersten Mal wieder auf. Er hatte einen solchen Applaus, dass man hätte glauben sollen, es wäre sein erstes Auftreten.

— Man hört viel die Mittheilung, dass Auber's neue 3actige Oper zum Monat October in Scene geben und Roger die Hauptrolle übernehmen wird.

— Schon wieder geht die Sage der Aufführung einer neuen Oper von Meyerbeer um; wird Meyerbeer nicht bald diesen Schleier lüften, der magisch über den Partituren des „Propheten" und der „Afrikanerin" hängt. Bedeutungsvoll fragt man sich: wer wird der glückliche Director sein, dem es vorbehalten ist, diese Propbezeiung zu verwirklichen, und welchem glücklichen Verleger ist dies grosse Loos zugedacht?

— Die Milanollo's haben sich zur Ruhe gesetzt und thronen auf dem durch ihre Concert-Triumphe errungenen Landsitz zu Malpeville bei Valencienne.

London. Jenny Lind ist von ihrem von der Königin Victoria als Present erhaltenen Papagei in die Lippen gebissen worden, so dass mehrere Vorstellungen mit ihr eingestellt werden mussten.

Mailand. Die Proben von Don Sebastian haben begonnen. Die Eröffnung der Herbst-Staggione wird gegen Mitte August mit dieser Oper stattfinden. Dem Vernehmen nach werden Sgra. Gruitz, Sigr. Musich, de Gironella und Déris die Hauptparthieen singen.

— Die Wiener Musik-Zeitung berichtet: Frl. Maria Sulzer, Tochter unsers Professors und Tempelsängers Sulzer, ist ihrer Verpflichtungen gegen den Mailänder Impresario B. Merelli ledig geworden und kann nun nach eigener Wahl in Italien Engagements annehmen. An Offerten wird es nicht fehlen. Während bei der Vorstellung der „Montechi" hier alle italienischen Sänger Fiasco machten und ausgezischt wurden, triumphirte diese deutsche Künstlerin durch den lebhaften Beifall, welchen sie bei dieser Vorstellung erhielt.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 35. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 1. September 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Nöthige Worte für unnöthige Leute,

von *Dr. O. Lange.*

Nicht die Kritik, sondern die Kritiker sollen diesmal den Gegenstand der Betrachtung bilden. Sie sind die unnöthigen Leute, für die oder vielmehr gegen die wir schon lange einige Worte in Bereitschaft halten. Nicht jene Kunstrichter, welche die Träger der wissenschaftlichen, wahren Kritik sind, und welche an dem Gebäude der Kunstwissenschaft als wackere Arbeiter bauen, sondern diejenigen, die da niederreissen, zerstören und zu machtlos oder zu böswillig sind, um in irgend einer Beziehung der Kunst zu nützen. Sollen wir sie characterisiren und ist es überhaupt möglich, sie ohne Mühe aus der grossen Zahl der Kunstrichter herauszufinden? Vermeiden wir jede persönliche Anspielung, jede Hinweisung auf bestimmte Erscheinungen, so weit sie unsern Gegenstand berühren. Es herrscht aber ein Geist in vielen Kritikern, der dem Bildungsgange der Kunst höchst gefährlich werden kann. Er möge wenigstens an das Tageslicht gebracht werden, damit die Guten aber Schwachen an diesem Bilde erstarken. Den Bösen, die von Anbeginn im Dunkeln umhergeschlichen, ist doch nicht zu helfen. „Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange, ist sich des rechten Weges wohl bewusst."

Es versteht sich von selbst, dass bei so enger Begrenzung des Themas von dem innern Wesen der Kritik nicht die Rede sein kann. Erscheint die wissenschaftliche Kritik doch immer als ein nothwendiger Bestandtheil der Kunst, ohne den sie es nie zu einer neuen Epoche hat bringen können in der Musik, Poesie, Malerei und Plastik. Sie (diese ächte, wahre Kritik) geht nicht verloren, sie hat ihr Princip, das ein einiges ist und das sich neu gestaltet nach dem Geiste der Zeit in der Kunst, das in seinen verschiedenen Erscheinungsseiten immer auf die ewige unendliche Kunstbasis zurückgeführt werden kann. Dieses Princip wird in der Wissenschaft aufbewahrt, in jeder sich geltend machenden Kunstrichtung erkennt man es wieder, und der wissenschaftliche Ernst, mit dem es in seinen besondern Richtungen vertreten ist, sichert ihm seine Dauer innerhalb der Kunstentwicklung. Wer würde eine mit Ernst vertretene Kunstrichtung nicht zu schätzen wissen und wer würde im Stande sein, ihr das Anrecht zu nehmen, welches sie sich, nicht in der Zeit, wohl aber in ihrer geschichtlichen Stellung erworben! Alle und jede Kunst hat eine Geschichte, welche, als strengste und gerechteste Richterin, Kritik übt an ihr selber, und jeder edle Kunstjünger muss an sich arbeiten, dass er ein Moment bilde, ein Glied in der Kette geschichtlicher Erscheinungen. Der ephemere Glanz künstlicher Künstlergrösse ist trügerisch, wie ein Meteor, das zu Schlamm und Schmutz auseinanderplatzt. Freilich, „wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten". Allein hier kommt es eben auf die Besten an, und ein Künstler, der mit ihnen gut steht, ist gewiss etwas werth, möge er in den Annalen der Kunstgeschichte mit einfachem oder doppeltem Stern notirt sein.

In dem Gesagten sind zwei wichtige Fragen enthalten: Was ist der Künstler sich und seiner Zeit und: was ist er der Geschichte? Die eine Frage greift in die andere ein und wir können antworten, dass ihm jedenfalls, wenn er in dem eben angegebenen Sinne seiner Zeit etwas ist, auch eine geschichtliche Bedeutung zuerkannt werden darf. Grosse Geister haben das himmlische Vorrecht, ihrer irdischen Zeit nichts zu sein und da drüben sich den Lorbeer um die Schläfe winden zu lassen, oder auch hier auf die kalten, nämlich von Marmor. Immer ist es nicht der Fall, aber oft. Künstlers Erdenwallen erscheint gar wunderbar. Der Feldherr führt seine Schaaren in die Schlacht, und ein glänzend erfochtener Sieg krönt das Talent; der

Staatsmann greift in das matt rollende Rad der Verwaltung mit energischer Hand, und seinem geistbegabten Blick gelingt ein reformatorischer Umschwung; Tausende segnen sein Thun zur Stelle. Aber der Künstler? O ja, auch er findet Anerkennung. Die Menge jubelt, frohlockt und lauscht seinen Tönen. Nun kommt aber der Kunstrichter und sagt: „Ihr Thoren, wie weit seid ihr zurück, Plebejer des Geschmacks, wohin habt ihr euch verirrt! Das ist nicht schön, was ihr bejubelt und bewundert; lasst euch sagen, was ewige, unvergängliche Schönheit genannt wird." Und siehe da, der Kunstrichter hat ein strenges Urtheil gesprochen, die Geschichte wird beweisen, dass er es versteht. Wenn der Feldherr einen Sieg erfochten, kann ihm die Ehre Niemand streitig machen, und wenn der Staatsmann den Hungrigen Brod gegeben, wird der volle Magen gern seine frohe Bestätigung aussprechen. Da sieht man die Realität und den Idealismus!

Sind das „nöthige Worte für unnöthige Leute"? Jetzt kommen sie. Was wir so eben gesagt haben, soll uns nämlich auf die heiligsten Pflichten der Kritiker hinweisen. Ist es nicht schon ein Unglück für den Künstler, dass er, um wahrhaft und in vollem Maasse verstanden zu werden, des vermittelnden Urtheils bedarf? Das Reich der Kunst erhebt zum Himmel und fesselt an die Erde. Wie Wenige aber streben himmelan. Sind sie nicht blind und muss man ihnen nicht den Weg zeigen? Die Kritik aber vermittelt das Verständniss der Kunst, sie soll der zur Kunst sich heranbildenden Menge ein Wegweiser sein, sie soll in ihrem Thun das Urtheil der Geschichte vorbereiten. Geschieht das? Keine Literatur besitzt so viel unnützes Gesindel, so viel vagabundirende Scribenten, als die musikalische. Die Einen betrachten die musikalische Schriftstellerei als einen Broderwerb so, dass diese nicht das Ziel ihres Strebens ist und in der Wissenschaft wurzelt, sondern Mittel zum Zweck. Ihr Ziel liegt der Kunst ganz und gar fern. Entweder machen sie aus Handwerkern Musensöhne und besitzen dann die Dreistigkeit, ein Exemplar ihres Fabricats der urtheilsunfähigen Menge mit eigenen Empfehlungen rücksichtslos zu überweisen. Je weiter die salbungsreiche, mit kühner Rhetorik übertünchte Feder solcher Literaten reicht, desto blühender erstrecken sich die Zweige ihrer Pflanzschulen über alle Lande. Oder sie sind die literarischen Stafetten reisender Virtuosen, ein kritisches Intelligenzblatt ihrer hinter sie herziehenden leiblichen Versorger. Sie führen die Feder nicht ohne Gewandtheit, besitzen ein einschmeichelndes Wesen und erwecken Vertrauen bei der grossen Menge. Zuweilen begleiten sie die Künstler in Figura, gehen ihnen voran oder folgen ihnen nach. Oft wählen sie sich aber auch einen literarischen Handelsplatz, einen Mittelpunkt künstlerischer und wissenschaftlicher Intelligenz zu ihrem Wohnsitze und bespinnen von hier aus das weithin verzweigte Netz der Journalistik mit ihren Notizen. Ein Artikel, er sei noch so klein, dient als Legitimationsschein ihrer Thätigkeit und wird zugleich als Liquidation dem Secretair des Künstlers insinuirt. Das ist musikalische Kritik, und so gebärdet sie sich im Angesicht des ausübenden Künstlers. Beide haben ihr Brod, der Künstler und der Kritiker, vulgo: Leben und leben lassen. — Wie gestaltet sich diese beziehungsreiche Welt nun aber bei den schaffenden Künstlern? Auch sie wollen leben, und das Publicum nicht minder, das letztere von neuer, pikant zugerichteter Kost. Der Verleger weiss genau die Ansprüche und Herzenswünsche der musicirenden Dilettantenwelt. Der Dilettant (im gewöhnlichen Sinne des Wortes) und der Laie kennen nur eine Tendenz in der Kunst: das Amüsement. Höhere Zwecke, ideale Anschauung, göttliche Wirkungen der Kunst sind ihnen vollständig verborgene Begriffe. Was fragen die Verleger darnach, wie das Publicum durch Kunst für Kunst zu erziehen sei. Es ist ja auch nicht ihre Sache. Die kaufmännische Speculation verfährt nach ganz andern Grundsätzen, sie recognoscirt das Terrain, tastet mit feinen Gefühlshörnern auf dem weiten Resonanzboden der klingenden und singenden Menschheit umher und merkt auf, wo verwandte Herzen schlagen. Im Grunde verwirklicht sich hier Göthe's Theorie von der Wahlverwandtschaft im Reich der Töne. Was die Verleger in stillen Augenblicken musikalischen Beobachtens erlauscht, theilen sie einem musicirenden Handwerker mit, er bringt die Ideen des Verlegers zu Papiere und so werden eigentlich Verleger die schaffenden Künstler ihrer Zeit. (*Nota bene*. Es giebt Ausnahmen.) So ehrgeizig sind sie nicht, dass sie nun auch auf den Namen des Künstlers Anspruch machen. Im Gegentheil, sie machen den Namen des Künstlers selber. Der weit ausgebreitete Verkehr des Musikalienhandels bringt sie mit nah und fern in Berührung, nah und fern giebt es Journale: Bitte, Herr Redacteur, nur ein kleines Notizchen, eine Hand wäscht die andere u. s. w. O, es ist sehr leicht, berühmt zu werden, aber ihr Meteore werdet zerplatzen, und versucht ihr es, in die Blätter der Kunstgeschichte euch einzuschleichen, sie wird ein strenges Gericht über euch halten. Die mit solchem Treiben Hand in Hand gehende Kritik stiftet, so wenig böswillig sie aussieht, gewaltigen Schaden. Talente, die nach dem Edelsten in der Kunst streben, werden unterdrückt. Ein Genie erster Grösse bricht sich freilich Bahn; aber auch die Sterne zweiter und dritter Grösse glänzen, und wer kurzsichtig ist oder verwöhnt, findet sie nicht; man muss auf sie aufmerksam machen. Das geschieht durch gewissenhafte, kenntnissreiche und das Edle in der Kunst fördernde Kritik, die dabei immer die Aufgabe hat, das Urtheil der Menge heranzubilden. So wenig man einem Kinde seinen Willen lässt, eben so wenig darf die Vergnügungssucht und Laune der Menge bemäntelt und unterstützt werden.

Verfolgen wir die Spuren solcher Richtung in der musikalischen Literatur, sie sind aufzufinden. Vor Allem wurzelt dieses Treiben in dem Geiste der Zeit. Virtuosen und Componisten, welche im Besitz herrlicher Landgüter, bedeutender Capitalien sind, gab es in frühern Zeiten nicht. Mozart und Andere schwelgten nicht bei lucullischen Mahlen, wohl aber liessen sie der Klage Ruf nicht selten zum Himmel erschallen:

> „Weh mir! So soll denn ich allein von Allen
> Vergessen sein, ich, dein getreuster Sohn?"

und es gab keinen Zeus, der sich des Unglücklichen annahm und antwortete:

> „Willst du in meinem Himmel mit mir leben,
> So oft du kommst, er soll dir offen sein!"

Wer in das stille Kämmerlein manches Künstlers schaut, kann noch heut zu Tage dieselbe Erfahrung machen. Aber die Menschen sind im Ganzen klüger geworden. Sie denken: Erst die Erde und dann der Himmel, und haben sie die Erde so recht von Herzen umfasst, dann kommen sie von ihr nicht los. Will so viel sagen: „Bin ich Componist oder Virtuos von Haus aus oder durch mein Gewerbe reich und in äusserlich glücklichen Verhältnissen, so kann ich ruhig Künstler sein, schaffen und arbeiten nach meinem Willen. Ich sehe wohl ein, die Welt ist ein Comödienhaus und ich mag lieber Comödie spielen als umkommen. Genius besitze ich nicht, mir ist aber die Menge nicht unbekannt, für sie schaffe ich und sie belohnt mich reichlich, in den alten Tagen kann ich wenigstens auf meinen Lorbeern ruhen." Auf einer etwas höhern Kunststufe spricht der Künstler also: „Ein Genie bin ich zwar, aber kein grosses. Der Nachruhm ist doch auch etwas werth. Ihr Literaten kommt und helft mir, berühmt werden. Verkündet meinen Namen aller Welt, ich will euch belohnen." Und siehe, Ruhm-Verkündiger finden sich in Menge. Noch weiter heisst es: „Geht, ihr seid Alle talentlos, ich allein componire mit Genie, und das will ich euch beweisen durch meine Feder. Denn ich besitze auch kritisches Talent, und wer es wagt,

meinen Ruhm anzutasten, der hat es mit mir zu thun; ich beurtheile mich selbst und Andere am richtigsten." (Culminationspunkt Hector Berlioz.) Am schlimmsten aber ist es, wenn die Künstler die Kritik besolden. Das ist eine Schande. Ihr Künstler seid selber daran Schuld, dass ein über euch ausgesprochenes Lob euch ins Gesicht schlägt, dass ihr euch des Lobes der Kritik schämen müsst.

Dazu kommt aber noch ein Anderes. Es fehlt den Musikern im Allgemeinen wissenschaftliche und wahrhaft ästhetische Bildung. Die Virtuosen kennen von ihrem vierten Jahre nur ihr Instrument, das Handwerkzeug, mit dem sie ihr Brod verdienen und Geschäfte machen. Sie sind meist bornirt oder einseitig in ihrem Urtheil, die höhern allgemeinen Interessen des gesellschaftlichen Lebens sind ihnen eine *terra incognita*. Es ist ein Jammer, sie in ein gebildetes Gespräch zu ziehen. Dadurch gelangen sie zu keiner edlen Lebensanschauung, sie stehen da wie ein Baum auf dürrer Haide; denn wahrhafte Bildung ist in dem Individuum die Vermittlerin des einseitigen Berufs mit dem Leben. Diese Isolirtheit ihres ganzen Wesens drückt sie zu den jämmerlichsten Creaturen der Welt herab; zwischen ihrer Bestimmung und dem Leben liegt eine unendliche Kluft; sie werden förmliche Handwerkerseelen und Neid, Habsucht gewinnen bei ihnen die Oberhand. Es ist merkwürdig genug, aber auch wiederum erklärlich, dass gerade die Musiker unter allen Künstlern zu so bedauerlichem Loose bestimmt sind. Ich habe oft die Erfahrung gemacht, dass Maler und plastische Künstler, ohne im Besitz allgemeiner Bildung zu sein, durch ihre Kunst sich zu einer edlen Lebensanschauung emporhoben. Ihr Beruf führt sie mehr als die Musiker mit den Menschen und ganz besonders mit der Natur zusammen. Sie hauchen den Geist der Natur oder einer edlen Seele aus den schönsten und reinsten Formen ihren Kunstgestaltungen ein. Das macht, dass sie menschlicher, kosmopolitischer werden.

Wie sich hieraus ergiebt, dass der beklagenswerthe Zustand der musikalischen Kritik in der Musik und in den Musikern grossentheils selbst liegt, so wollen wir ferner noch auf einen Umstand aufmerksam machen, dessen nähere Begründung wir an derselben Stelle zu suchen haben. Es ist nämlich nichts leichter, als über Musik zu schreiben. Wenn ich ein dramatisches Gedicht oder die Leistung eines Schauspielers beurtheile, so stehen mir ganz andere Mittel zu Gebote, mein Urtheil zu motiviren, als in der Musik. Das Gesetz musikalischer Constructionen basirt auf einem für sich scharf begrenzten Fundamente. Das Wort ist der Ausdruck eines Gedankens, der zur Handlung treibt oder aus ihr hervorgeht, und es giebt keinen Menschen, der nicht handelt. Der Ton erscheint dagegen als Ausdruck eines Gedankens, der auf dem Boden der Empfindung wurzelt, und mit Empfindungen und Gefühlen kann man leicht umherspringen. Dazu kommt noch, dass bei Weitem in den seltensten Fällen, dem musikalischen Schriftsteller Noten, das untrüglichste Mittel zur Motivirung seiner Ansichten, zu Gebote stehen. Er urtheilt, und man muss sein Urtheil auf Treu und Glauben annehmen. Aber deshalb ist auch wiederum nichts schwerer, als über Musik zu schreiben. An den musikalischen Schriftsteller sind viel mehr Forderungen zu machen, als an den, der sich auf andern Kunstgebieten bewegt, und man wird sehr bald unterscheiden, wie weit er seiner Sache gewiss ist, oder wie weit er im Dunkeln tappt. Daher kommt es, dass es in der musikalischen Literatur entweder gediegene und kenntnissreiche, oder ganz jämmerliche Schriftsteller giebt. Die Zahl der Letztern ist Legion, und der Grund davon ist der, dass mit der musikalischen Schriftstellerei sich so oft, wie oben gezeigt, anderweitige, meist äusserliche Vortheile verbinden. Wäre dies nicht der Fall, die Zahl dürfte sehr zusammenschmelzen. Das ist ein Unglück für Kunst und Künstler.

Wir kommen zum Schluss und fragen: Was hat man diesen Erscheinungen gegenüber zu thun? Die Antwort ergiebt sich zum Theil aus dem, was oben gesagt worden ist. Vor Allem strebe die Kritik nach Besonnenheit, Character und Gesinnung. Es lag nicht in unserer Absicht, von dem technischen Talent, von den Kenntnissen der Kritiker, noch weniger von der Kritik als Wissenschaft zu sprechen. Das ist ein Feld, zu dessen Bearbeitung und weiterer Durchführung eine Abhandlung nicht hinreicht. Unsere geschätzten Mitarbeiter dieser Zeitung haben zur Lösung dieser Aufgabe schon manchen vollwichtigen Stein herbeigetragen. Wir hatten bei diesen Zeilen vorzugsweise die äussere Stellung des Kritikers im Auge und glauben mit Anregung des Gegenstandes ein Wort zur Zeit gesprochen zu haben. Dass der Kritiker Talent und Kenntnisse für sein Fach besitzen müsse, versteht sich von selbst. Mit seiner Gesinnung aber und seinem Character, mit seiner Unbestechlichkeit und Wahrhaftigkeit tritt er der Welt äusserlich gegenüber, und diese seine Stellung ist für ihn von unendlichem Werth. Nur dadurch kann er der zahllosen Menge von bestechlichen und haltungslosen Scribenten imponiren. Das hilft unendlich mehr, als ein Kampf mit jenen Mächten, „die das dunkle Schicksal flechten", nämlich der Musiker.

Andererseits ist es aber auch Pflicht der Musiker, mehr als es im Allgemeinen geschieht, nach wahrem Künstlerthum zu streben. Mögen sie sich eine ehrenwerthe Stellung nicht blos durch ihr Virtuosenthum oder durch ihre Compositionen, sondern auch durch edle, wahrhaft künstlerische Gesinnung und Lebensanschauung zu sichern suchen; mögen die Einen Neid und Eifersucht, die Andern Habsucht und Eigennutz aus ihrer Seele bannen; mögen sie jedes ungerechte Mittel verschmähen, sich eine Geltung zu verschaffen; mögen aber auch der Staat und edle Kenner und Beschützer der Kunst, besonders grosssinnige Verleger, mit allen Kräften den Künstler auf seiner irdisch-himmlichen Wallfahrt unterstützen!

Denn sie verdienen es, die Musiker ganz besonders. Im Grunde — dies sei endlich bemerkt — sind sie so gar böse Leute nicht. Vielleicht habe ich etwas durch trübe Augengläser gesehen. Allerdings schätze ich aus dem grossen Kreise mir bekannter Musiker und musikalischer Schriftsteller Viele sehr hoch, weil sie es verdienen. Davon wollte ich aber nicht sprechen, sonst würde man mein Thema also umgetauft haben: „Unnöthige Worte für nöthige Leute."

Recensionen.

Henri Schmidt, Fantasie sur l'hymne nationalle russe pour le Violoncelle avec Orch. ou Piano. Op. 1. Leipzig, chez C. Klemm.

Opus 1 ist eine omineuse Zahl, sowohl für den Verleger als auch für die Käufer, indem beide ein Erstlingswerk gewöhnlich praenumerando mehr mit Achselzucken als mit besonderen Erwartungen zu begrüssen pflegen. Warum sollte nun aber Opus 1 von einem jungen Componisten nicht oft eben so viel werth sein, als von vielen Anderen die Opera 100 u. m.? Einen Anfang muss doch jedes Ding in der Welt nun einmal haben, und wir finden es sogar lobenswerth, wenn der Componist ehrlich und offen sein erstes öffentlich erscheinendes Werk als Solches nicht verläugnet, indem er (was sehr oft geschieht) demselben eine fingirte höhere Opuszahl beigiebt. Der hier in Rede stehende Componist feiert hiermit also sein erstes Debüt und wenn er sich nun auch nicht gerade als Lumen mundi an Originalität zeigt, so bekundet er doch ehrenwerthes, künstlerisches Streben nach dem Besseren.

Die Form dieser Fantasie ist die jetzt übliche, d. h. Einleitung, Thema mit drei Variationon, Rondino und Stretta. Die Melodiesätze sind fliessend und hübsch, die Variationen und Passagen brillant und nicht allzuschwer. Besonders effectvoll tritt der Uebergangssatz von der dritten Variation zum Rondino hervor, wenn nämlich der Spieler etwas grossen Ton entwickelt. Das Ganze bildet ein sehr gutes und wirkungsvolles Concertstück und erfüllt somit seinen Zweck vollkommen. Zu grosse Sorge, es Allen und Jedem recht machen zu wollen, veranlasst den Componisten zu einer eigenthümlichen Einrichtung; er giebt nämlich gleich in vollständiger Partitur als Anhang zwei besondere Variationen dem Spieler zur Auswahl, falls eine der drei Ersten nicht ansprechend genug gefunden würde. Neu, aber nicht nachahmenswerth, und kann dies wohl nur in natürlicher Befangenheit bei Opus 1 seinen Grund finden.

Die Ausstattung sehr sauber. *C. B.*

Giulio Briccialdi, Divertissement sur des motifs de l'Opéra: I duo Foscari (de Verdi) pour Flûte av. accomp. de Piano. Op. 40. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Der Componist, als ausgezeichneter Flötist bekannt, giebt uns hier ein Concertstück, welches in der Einleitung viel verspricht, im Ganzen aber nur auf eine sogenannte Transcription, wie sie jetzt üblich, sich reducirt. Das einleitende *Allegro agitato* lässt sich musikalisch ganz hübsch an, wendet sich zu einem *Andante maestoso*, worauf dann wieder ein Allegrosatz folgt, beide zusammen anscheinend einer Arie aus obgenannter Oper von Verdi entnommen. Brillant und modern in der reich bedachten Solostimme, wird dies Bravourstück seine Wirkung nicht verfehlen. Der Componist scheint die begleitende Pianostimme recht voll haben zu wollen, was aber hin und wieder zu unangenehmen Verdoppelungen Anlass giebt. Eben so dürften wohl Pag. 8. Syst. 3. Tact 3. die schlechtklingenden Octaven zu vermeiden gewesen sein. *C. B.*

Jean Joseph Bott, Sechs Lieder für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8. Cassel, bei Luchardt.

Meist recht anspruchslos und ohne Eigenthümlichkeit in der Erfindung, auch nicht ohne wesentliche Missgriffe in der Begleitung. So z. B. No. 6. Was soll da die $\frac{12}{8}$-Begleitung zu dem einfachen, elegischen Text? *Dr. L.*

J. Hoven, Humoristica aus Heine's Gedichten, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 38. Mainz, bei Schott's Söhnen.

— —, Gedichte von Heine, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 39. Wien, bei Haslinger's Wittwe und Sohn.

Op. 38. trägt das Gepräge des Dilettantismus in auffälliger Weise. In geringerem Grade tritt es in dem andern Liederhefte (Op. 39.) hervor, obgleich sich der Componist in den gewählten Heine'schen Gedichten eine Aufgabe gestellt hat, der er nicht gewachsen ist. So fehlt es ihm namentlich zur Composition der „Lore-Ley" an Schwung der Phantasie, um dem poetischen Fluge des Gedichtes folgen zu können. Was wir zu hören bekommen, klingt bekannt, und ist keineswegs im Stande, uns ein getreues Bild der „Jungfrau mit dem gold'nen Haar" und „die wundersame, gewaltige Melodey" ihres verlockenden Gesanges vor die Seele zu zaubern. An diesem Fehler einer tieferen Charakteristik leiden auch die übrigen Gesänge des Heftes, unter denen uns No. 4: „die Nixen" am eigenthümlichsten aufgefasst erscheint. *J. W.*

A. E. Büchner, 3 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 3. Leipzig, bei Siegel & Stoll.

— —, 2 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 4. Ebend.

Recht fliessend, melodisch und gesangreich geschrieben, mit einem Wort, gute Lieder, denen man weiter keinen Vorwurf machen kann, als dass ihnen das, was dem Lyriker in einer Zeit, wo die Lieder wie Pilze aus der Erde schiessen, erst Bedeutung verleiht — Schwung und Eigenthümlichkeit — fehlt. Als ein besonders gelungenes, durch eine gewisse Naivität vorzugsweise ansprechendes Lied möchten wir in den vorliegenden beiden Heften das in Op. 4 enthaltene: „Vöglein mein Bote" (von Seidl) bezeichnen, während die Mehrzahl der übrigen Gesänge ein mehr oder weniger elegisches Colorit trägt. Jedenfalls werden die Lieder gern gesungen werden! *J. W.*

Franz Lachner, Sieben Lieder für eine Bass- oder Altstimme, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 84.

Dieses Liederheft gehört, wie von seinem Verfasser erwartet werden darf, zu den bessern in neuerer Zeit erschienenen. Lachner strebt überall nach einer edeln Ausdrucksweise und sie gelingt ihm theils in der Melodiegestaltung, theils in dem harmonischen Unterbau. Zuweilen wird er freilich etwas altfränkisch und er schreitet mit seinen Constructionen einher, wie ein Ritter mit eisernem Harnisch. Das mag schon gelten, zuweilen lächeln aber doch auch die Grazien recht lieblich in das Leben hinein. Zu jenen altfränkischen Wendungen gehören z. B. in der linken Hand der Begleitung No. 1:

oder in No. 5:

Wenn der Reitersmann sein Ross in eines Lindenbaumes Schatten begräbt (No. 7), sähen wir ihn viel lieber traurig und schmerzerfüllt, als so (nämlich in der Musik) über Stock und Stein jagen. Das geht nicht mehr, sein Ross ist ja schon todt. Die übrigen Lieder enthalten jedoch viel Gelungenes. *Dr. L.*

Carl Nicola, Zwei Gesänge für Mezzo-Sopran. Op. 23. Braunschweig, bei Meyer.

— , Drei Gesänge für Mezzo-Sopran. Op. 24. Ebendaselbst.

Spräche sich irgend eine Eigenthümlichkeit der Textauffassung, des Characters in diesen Gesängen aus — Ref. würde mit Freuden die nähere Bekanntschaft des Componisten suchen. So aber fehlt ihm alle Veranlassung, aller Muth dazu. Natürliche Declamation, Sangbarkeit ist Alles, was sich findet. Ein Streben nach Characterisirung von Einzelheiten, wenn sie mehr in das Breite als in das Feine geht, wie Op. 24. S. 9., muss eine nachtheilige Wirkung für das Ganze haben. Ueberhaupt ist eine zu grosse, ich möchte fast sagen, theatralische Breite der Anlage ein langsamer Tod für eine grosse Anzahl neuerer Gesänge, die ihrem Wesen nach ganz Lieder sind. Man kann nicht genug auf vielsagende Kürze und Einfachheit dringen, und es ist eine falsche Ansicht, in jedem Liede den vorhandenen Fond der Singstimme durch Wiederholung und Ausspinnung des Textes zur möglichst grossen Geltung bringen zu wollen. Nicht nur der Liedcharacter an sich, sondern auch

die poetische Individualisirung leiden darunter. Das Ave Maria des Verf., so wie No. 3. im Op. 24. gaben die besondere Veranlassung zu diesen Bemerkungen. *W. H.*

Francesco Liszt, Tre Sonetti di Petrarca posti in musica per la voce con Accompagnamento di Pianoforte. Vienna presso Haslinger Vedova e Figlio.

So überaus reichhaltig und verschiedenartig die Compositionen von Fr. Liszt sind, können wir ihm doch nur für eine Compositionsgattung (wenn man sie so nennen will) wirklichen Beruf zuerkennen. Es ist die Bearbeitung des Liedes für das Pianoforte. Die eminente Beherrschung des Instrumentes und das dem Componisten nicht abzusprechende Bedürfniss, melodiös zu sein, endlich die vollendete Structur der neuern Flügel-Pianofortes, mögen zusammengewirkt haben, dass Fr. Liszt zu dieser ihm eigenthümlichen Compositionsweise gelangte. In allen übrigen Gattungen erscheint er durchaus untergeordnet. Seine Fantasien für Pianoforte sind eben so wenig von Werth, wie seine selbstständigen Lieder für Gesang. Ueberhaupt aber ist ihm in keiner Weise wahrhaft schöpferisches Talent eigen. Die vorliegenden Sonetts, schöne, weiche Liebespoesieen des grossen Lyrikers, gelten uns als Geburten eines extravaganten Geschmacks, dem eine einheitliche Grundrichtung fehlt. Man begegnet in diesen Compositionen theils modern italienischem Opernstyl mit feurigen und leidenschaftlichen Beisätzen ausgestattet, theils vollständigen, modernen Klavierpassagen. Ueberhaupt ist dem Pianoforte die Hauptwirkung zugewiesen. Dass kein Mensch, hier also auch Liszt, von seiner Natur lassen kann, sieht man zur Genüge an den langen Vor- und Zwischenspielen. Dabei wollen wir nicht unerwähnt lassen, dass vom Standpunkte einer modern-krankhaften Kunstanschauung auch diese Sonette ihre Verehrer finden werden. *Dr. L.*

M. W. Balfe, Zwei Balladen aus dem Irischen für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Braunschweig, bei Spehr.

Ohne alle Bedeutung. Die Veröffentlichung hätte unterbleiben können. *Dr. L.*

Berlin.

Italienische Oper.

Die Königstädtische Bühne eröffnete die Saison am 30. Aug. mit Lucrezia Borgia. Eine sehr zahlreiche Zuhörerschaft hatte sich zu diesem Ereigniss eingefunden, und man schien in den heissen Hallen der Kunst Erholung suchen zu wollen von der grossen Kunstdürre, welche in der letzten Zeit über Berlin geherrscht hat. Natürlich trat uns nur ein kleiner Theil des gegenwärtigen Personals in dieser ersten Aufführung entgegen. Nach diesem einen Schluss auf das Ganze zu ziehen, sind wir zu den besten Hoffnungen berechtigt. Einstweilen bringen wir hierzu keine weitern Urtheile. Ein umfassender Bericht über eine ganze Woche soll die nähern Details enthalten, so weit sich das Ganze bis jetzt überschauen lässt. Es sei nur bemerkt, dass der Beifall der Zuhörer sehr glänzend war und man mit sichtlichem Interesse der Darstellung von Anfang bis zu Ende folgte. *d. R.*

Correspondenz.

London, im Juli.

Bereits zehn Tage sind verflossen, dass ich die weiten, volkreichen Strassen und Plätze dieser riesenhaften Capitale durchwandere. Spät und ermüdet kehre ich Nachts zu meiner Wohnung zurück, die ich in möglichster Frühe des Morgens verlassen habe. Wo soll die Zeit zu Correspondenzen hergenommen werden, bevor man sich ein Bild dieses enormen Treibens geschaffen! Heut gönne ich mir den ersten Ruhepunkt und ich wende ihn an, über das Wenige, was mir musikalischerseits vorgekommen, zu berichten.

Die Engländer lieben durchweg die Musik sehr und hören sie, wo sie nur irgend zu hören ist, jedoch ohne eigentlichen Sinn oder mehr als wie fast oberflächliches Verständniss dafür zu bekunden. Musik ist ihnen nichts als Ohrenkitzel mit etwas Rhythmus. Sie hören Händel's Musik und sind entzückt; sie hören hinterher Verdi's und Mercadante's Musik und sind eben so entzückt; dieselben hören auf einem Square oder in einer Strasse einen schottischen Dudelsackpfeifer (*bag-piper*), dem ein ungeschickt tanzender Hochländer beigesellt ist, und wissen sich vor Freuden nicht zu mässigen. Händel, Verdi, *bag-piper* sind ihnen alle dasselbe, denn alle drei machen Musik. Ein Engländer, der dem gebildeten Stande angehört und selbst musikalisch ist, verrieth mir beim Anhören dieses Dudelsacks sein Glaubensbekenntniss, indem er sagte: jedes Musikstück, gut vorgetragen, auf welchem Instrumente es wolle, sei schön. So denken und sprechen viele und die meisten Engländer: Aeusserungen, deren sich der mittelmässigste Dilettant in Deutschland schämen würde. Ehe die Engländer, eine Nation, sonst durch intellectuelle Bildung, practischen Verstand und Industrie so hoch und einzig dastehend, in Musik nur zu einiger Bedeutung sich emporschwingen werden, wird noch eine geraume Zeit verstreichen müssen, eine sehr geraume Zeit! Ihr Handel und Gewerbe, ihre grossartigen überseeischen Unternehmungen, ihre bewunderswürdig geistreichen Combinationen im Maschinenbetriebe gönnen ihnen für die Musik nur so viel Zeit, dass diese nichts weiter als Erholung sein kann, aber auch nichts als Erholung im eigentlichsten Sinne des Wortes.

In der *Royal italian Opera*, *Covent-Garden*, hörte ich vor Kurzem Mozart's *Don Giovanni*. Die marktschreierischen Zettel an den Strassenecken verriethen schon vorher das Unglück, was der armen Oper bevorsteht: *A grand extra night will be repeated, Mozart's opera, il Don Giovanni, combining a triple orchestra and a double chorus. To render as perfect an ensemble as possible in the production of this Opera, Mlle. Fanny Elsler and Mlle. Dumilatre will dance in the minuet.* — Nachdem ich mit vieler Mühe ein *Pit Ticket* (Parterre-Billet) für 10 Schillinge erhalten und mich nach englischer Sitte in Ball-Costüm geworfen, trat ich in diesen *Pit*. Mein Staunen war gross, als ich, nach den Mühen des Tages, einen Stehplatz fand, für den ich nach preuss. Gelde ungefähr 3 Thlr. 10 Sgr. bezahlt hatte. Doch ich hatte nicht lange Zeit, über mein Schicksal nachzudenken, denn die Ouvertüre mit dem dreifachen Orchester begann. Ja, dreifach war es, denn der Lärm war gross, und damit die Janitscharen-Musik vollständig, so waren Becken und grosse Trommel zugesetzt, die auch in beiden Finales schonungslos mitwirkten. Im Uebrigen war das Orchester durchaus mittelmässig, spielte ohne alle Nüancirungen und begleitete in den Gesängen höchst indiscret. Die Solo-Partieen waren in den Kehlen der italienischen Sänger und Sängerinnen der italienischen Oper in Paris. Sgr. Tamburini war im Spiel und in der Auffassung ein so ausgezeichneter Don Juan, wie er nur irgend dargestellt werden kann. Die Stimme indessen ist fort. Wer kann aber auch ewig jung bleiben. — Sgr. Mario, diese schöne, edle Erscheinung, ist als Schauspieler etwas steif und ungelenkig; seine Stimme ist schön, voll und kräf-

tig, ohne den Schmelz einer Tenorstimme zu besitzen. Die hohen Töne sind forcirt, während das mittlere und tiefe Register ganz den Klang eines Barytons hat. (Gardoni's ganzes Wesen, wie auch seine Art des Vortrags, haben etwas ungemein Angenehmeres.) — Der Leporello des Sgr. Rovere würde der Berliner Kritik wenig anstehen: die Komik ist erzwungen und oft sehr trivial und burlesk, während die Stimme und Gesangsweise zu viel Kathedermanier verräth. Die Sgri. Tagliafico (Comthur) und Ley (Masetto) sind ganz alltägliche Erscheinungen. — Sgra. Grisi gab die Donna Anna mit vieler Leidenschaft und verhielt sich stets in den Grenzen des ästhetisch Schönen. Gleich das erste Auftreten zeigte die Berechtigung der Künstlerin, Partieen wie die der Donna Anna zu übernehmen. Die Stimme ist nicht mehr in der ersten Jugendfrische, so dass die höchsten Töne nicht selten zu scharf prononcirt werden. Aber gern konnte man diese Mängel bei einer so genialen Durchführung übersehen. War sie doch die einzige Darstellerin, die in den Geist der Composition eingedrungen war. — Sgra. Corbari, als Donna Elvira, versteht mit ihrer herrlichen Mezzo-Sopranstimme jedenfalls italienische Musik zu singen, aber keineswegs deutsche. Spiel fehlte gänzlich; an dessen Stelle zeigte sich eine Ruhe, ein Phlegma, wie ich es nie auf der Bühne bemerkt habe. — Doch jetzt zu der berühmten Persiani. Niemals bin ich so in meinen Erwartungen getäuscht worden! Die liebliche Parthie der Zerline wurde auf wahrhaft frevelhafte Weise italienisirt, einige Stellen durch den seichten, modernen Kram so entstellt, dass sie beinahe unkenntlich gemacht wurden. Als Pröbchen mag nur eine Stelle aus dem bekannten Duett: *Là ci darem la mano!* dienen:



Ich bin fest überzeugt, dass Sgra. Persiani, wenn sie es wagen würde, in Deutschland auf diese Art Mozart's Musik aufzutischen, nicht viel Beifall erndten würde. London indessen war so begeistert davon, dass dies Duett, trotz dieses willkührlichen Verfahrens, trotz der fadendünnen, schneidenden Stimme und trotz des fortwährenden Detonirens der Sgra. Persiani zweimal hintereinander *da capo* verlangt wurde. — Die Chöre waren höchst mangelhaft einstudirt und wurden mit einer tüchtigen Dosis Rohheit vorgetragen. — Diese Aufführung einer deutschen Oper in London von italienischen Sängern zeigte mir zweierlei: erstlich, dass Italiener fast durchgängig nicht berechtigt sind, deutsche Musik zu singen und zweitens, dass Engländer noch weniger berechtigt sind, deutsche Musik nur im Entferntesten zu verstehen. Denn welches Volk, vielleicht mit Ausnahme einiger asiatischer Stämme, liesse sich den Don Juan mit solchem Pauken-, Posaunen- und Trommel-Lärm vorführen, ohne solche Nichtachtung auf der Stelle zu züchtigen. *H. Krigar.*

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Berlin. Meyerbeer ist aus dem Bade zurückgekehrt und wird vorläufig hierbleiben, Spontini ist nach Paris abgereist. Eine Königl. Ordre bestimmt dessen Rückkehr im Laufe des Winters und die Aufführung mehrerer Opern seiner Composition unter des Autors Direction. Unser geschätzter Landsmann Constantin Decker, der längere Zeit in Petersburg seinen Aufenthalt genommen, dort zu den gesuchtesten Lehrern und beliebtesten Klavier-Virtuosen gehört, hält sich einige Tage hier auf, und wünschen wir, dass er uns Gelegenheit gebe, von seinen neuen Compositionen zu hören, deren er mehrere mitgebracht.

— Mit Bedauern erfahren wir, dass Frl. Broxendorf, deren Contract Michaelis um ist, uns verlassen wird. Die junge Künstlerin hat während der Zeit, dass wir ihre künstlerische Laufbahn auf unserer Bühne verfolgten, bedeutende Fortschritte gemacht, sich namentlich im Spiel und Gesang herausgebildet; im Besitz ihrer ausgezeichnet schönen Stimme fehlte ihr nur die Gelegenheit, durch viele Beschäftigung sich noch mehr zu vervollkommnen. Wir haben noch keinen Ersatz, und mit Schmerz sehen wir wieder eine schöne Stimme von unserer stimmarmen Bühne scheiden.

— Der Violoncellist Max Bohrer hat den Rothen Adler-Orden 4. Kl. erhalten.

Breslau, 23. Aug. Am gestrigen Tage wurde der bisherige Ober-Organist an der hiesigen zweiten Haupt-Pfarr-Kirche zu St. Maria Magdalena, Hr. Freudenberg, zum Ober-Organisten an der ersten Haupt- und Pfarr-Kirche zu St. Elisabeth, welche Stelle durch den Tod des Ober-Organisten Köhler vacant geworden, von einem Hochlöbl. Magistrat, als der Patronats-Behörde der hiesigen evangel. Kirchen, erwählt.

Köln. Sonntag den 29. Aug. im grossen Casino-Saal Aufführung des neuen Oratoriums Elias von Mendelssohn-Bartholdy.

Wien. Félicien David wird diesen Herbst hier erwartet. Im Theater an der Wien kam die neue Oper „das Mädchen vom Lande", Oper in 3 Aufzügen von E. Elmar, Musik von Franz v. Suppé, zur Aufführung. Der Text ist wieder einer von den vielen verunglückten, ohne Interesse, ohne Handlung. Der Componist ist ein geschickter Kapellmeister, hatte aber ein zu gutes Gedächtniss für fremde Melodieen, so dass er dieselben mit einer unvergleichlichen Naivetät für seine eigenen ausgiebt. Dessenungeachtet spricht die Arbeit Gewandtheit und Geschick in Verwendung des Stoffes aus, der Componist versteht es, schöne musikalische Effecte zu erzielen und bekundet hierin seinen Beruf zum dramatischen Componisten; gewiss werden fernere Arbeiten ein günstigeres Resultat hervorbringen. Frl. Holwig war unstreitig die beste Darstellerin, auch Mad. Ernst-Kayser und Hr. Lehmann erhielten Beifall.

— Die Nachricht, dass die Geschwister Milanollo sich gänzlich zurückgezogen, ist nicht ganz richtig; neuesten Berichten zufolge werden sie im Herbst nach Deutschland reisen, im November in München und von da hier eintreffen.

— Der Humorist berichtet: Fuchs's Oper Guttenberg, welche auf mehreren Bühnen des auswärtigen Deutschlands mit grossem Beifall gegeben wurde, wird auch in Frankfurt a. M., Darmstadt, Berlin (?), Karlsruhe (wo das neue Theater mit derselben eröffnet wird) und Hannover gegeben werden.

Prag. Die israelitische Gesangschule des Herrn Siegmund Rosenberg, welche seit ungefähr 5 Monaten unentgeltlich Lehramtscandidaten und Schulkindern Unterricht ertheilt, gab am 9ten August im Prüfungssaale der isr. Normalschule vor Sr. Hochwürden dem Hrn. Dom-Scholastikus Jos. Rauch und einer zahlreichen Versammlung von Humanitäts- und Musikfreunden eine Probe ihres bisherigen Wirkens, die über alle Erwartung schön und gelungen ausfiel. Es wurden der 29., 113. und 145. Psalm von der Composition Würfels, Dräxlers, und Abbé Stadlers, ferner ein Chor von Schulz „Vor dich, o Ewiger, tritt unser Chor" dann aus dem israelitischen Gesangbuche „Schir Zion" (ZionsGesänge), „Adon Olom" (der Herr der Welt) und schliesslich die 2 ersten

Sätze einer schönen, Talent verrathenden Composition des Herrn **Rosenberg**, das dreimal „Heilig“, mit Recitativ, mit ungemeiner Präcision, andachtsvollem Feuer und Leben exekutirt, so dass alle Anwesenden in der gerechten Anerkennung des Hrn. **Rosenberg** übereinstimmten, der schon in dem kurzen Zeitraum von 5 Monaten — so lange besteht dieses zeitgemässe Unternehmen — so Ueberraschendes geleistet. Seine Hochwürden der Herr Dom-Scholastikus munterten mit herzlichen und würdigenden Worten den Gründer und Leiter dieser ersten israelitischen Gesang-chule, der ein würdiger Schüler unsers berühmten Tonmeisters **Tomaschek** ist, zu fernerem thätigen Eifer auf und gewiss werden die Freunde der musica sacra und des Fortschrittes unter den Israeliten der Hauptstadt und des Landes Böhmen Hrn **Rosenberg** in seinem schönen Unternehmen unterstützen. *O. u. W. Dr. A.*

Braunschweig. Der Pianist **Litolff** hat eine Oper geschrieben, betitelt „der Kynast“.

Mannheim. Zum Geburtstag des Grossherzogs zum ersten Mal Hans Heiling von Marschner.

Baden. Es fehlt hier nicht an Concerten, welche anwesende Virtuosen veranstalten. Besonders sind viele italienische Namen, die bis jetzt noch nicht zu uns gedrungen waren und wohl auch keinen rechten Klang bei uns finden werden. Von deutschen Künstlern ist es der Violoncellist **Cossmann**, der vielen Beifall erndtet; der Sohn des bekannten **Pixis**, ein junger Mann von 16 Jahren, ein tüchtiger Violinspieler, und die Pianisten **Wolff** und **Guttmann** aus Paris, von denen der erstere aus Frankfurt a. M., der andere aus Heidelberg gebürtig ist.

Aus dem Haag. Unsere französische Oper macht Erfolge auf Erfolge. Wir hörten Opern von Meyerbeer, Halevy, Donizetti und auch Rossini's Othello. Unsere Primadonna, Frl. **Mèquillet**, sang die schwere Rolle der Desdemona mit einer ausgezeichneten Kraft und schönen Auffassung und Hr. **Chaunier** war ein vortrefflicher Mohr.

Paris. In mehreren französischen Regimentern macht man jetzt den Versuch, den Gesang mit Instrumental-Begleitung bei der Militairmusik einzuführen.

— Man spricht viel von einem grossen Ballet, welches Hr. **Perrot** in Scene setzen und zu welchem Hr. **Adam** die Musik machen wird.

— Hr. **Dupomchel** hat während seiner kurzen Anwesenheit in London einige vortreffliche Engagements getroffen, zunächst die gefeierte **Cerito**, welche wir schon lange hier zu sehen gewünscht, nebst ihrem Gemahl St. **Léon**. Hr. **Dupomchel** hat in **Miss Birch** eine kostbare Eroberung gemacht, denn obgleich Engländerin spricht sie sehr geläufig französisch und ist eine ausgezeichnete Sängerin. Auch giebt er nicht die Hoffnung auf, Frl. Lind noch bestimmen zu können hierher zu kommen, und warum sollte diese Künstlerin Frankreich scheuen, da Deutschland und England ihrem Talent so grosse Huldigungen dargebracht.

— Wilhelm Tell, Hugenotten, Robert der Teufel und die Jüdin werden in dieser Saison besonders glänzen, sie sind der Gegenstand der vielen stattfindenden Proben. Die Ausschmückung der Bühne und die Costüme sind schon vollendet. Man spricht davon Wilhelm Tell in 4 Acten zusammen zu ziehen.

— Die aufgeworfene Frage in Bezug auf die Autor-Rechte der Oper lässt sich in Kurzem zusammenfassen: wenn ein älteres Werk eine Einnahme von 8 bis 9000 Franks giebt, so finden die Autoren diesen Antheil von 200 Franks zu gering, und sie haben Recht. Wenn ein neues Werk eine Einnahme von 3000 Franks und darunter giebt, und wie es oft geschieht der Antheil 500 Fr. beträgt, finden die Directoren diesen Antheil zu hoch, und auch sie haben Recht. Hieraus folgt, dass diese ganze Einrichtung noch schlecht bestellt, und dass die Total-Summe, welche überhaupt die Oper zahlt, unzureichend ist und eben dies geprüft werden muss.

— **Onslow** ist hierher zurückgekehrt, um als Richter der Preisbewerbung für musikalische Compositionen beizuwohnen.

— Die berühmte Claviervirtuosin **Camille Pleyel** ist im Pariser Conservatorium als Lehrerin dieses Instrumentes angestellt worden.

— **Auber's** neue fünfactige Oper, Text von Scribe, heisst „l'enfant prodigue“ und wird im Monat Januar in der Oper comique zur Aufführung kommen.

London. Hr. **Jullien** hat das Drurylane-Theater übernommen und sich in enger Verbindung mit den neuen Directoren der *Academie royal* in Paris gesetzt. Der Saal wird ganz neu eingerichtet werden. Zum Chef des Orchesters ist **Hector Berlioz** ernannt, der die ausgezeichnetsten Musiker in seinem Orchester engagiren wird. Die Oper wird mit Gluck's Iphigenia eröffnet, welche auf ganz besondern Wunsch des Prinzen Albert gegeben wird, der Don Juan, Sonambula, Hugenotten, Zampa, die neue Oper von Verdi, und zwei neue Opern von Balfe und Benedict, denen Faust von Spohr folgen wird. Auf zwei Monate sind engagirt: Mad. **Paul. Viardot**, **Miss Birch**, die Hrn. **Duprez**, **Reeves**, **Staudigl** und **Pischek**. Mit solchen Kräften lässt sich Ausserordentliches erwarten und auf die Unterstützung des Publicums, der *Haute volé* und der Presse rechnen, welche bei uns stets bereit ist, die Thätigkeit und Intelligenz zu fördern.

— Am 17. Aug. **Jenny Lind** als Susanne in Mozart's Figaro. Der enthusiastischste Beifall folgte der Künstlerin von Nummer zu Nummer, und was man ihr besonders hoch anrechnete, war die Pietät, mit welcher sie auch nicht ein Nötchen veränderte, sondern genau ohne die kleinste Cadenz, ohne die geringste Verzierung sang, wie es der Meister vorgeschrieben. Vieles musste *da capo* gesungen werden. **Staudigl** war ausgezeichnet als Figaro, ebenso **Lablache** als Bartolo. Leider mussten wegen Unpässlichkeit **Coletti's**, der den Almaviva sang, mehrere Nummern ausbleiben. Mad. **Grimaldi** sang die Gräfin beifällig.

Rom. Man führt vielfach die Cantate auf, welche **Paccini** zu Ehren Pius IX. componirt hat und welche als eine ausgezeichnete Arbeit gerühmt wird.

Neapel. „Irene“, eine neue Oper von **Battiste**, hat einen vollständigen Schiffbruch erlitten.

Triest. „Luisa Strozzi“ von **Janelli** wurde sehr beifällig aufgenommen. Sgra. **Tirelli**, der Tenor **Dei** und der Baryton **Massard** wirkten mit. Die Oper enthält viel melodiereiche Solis und auch einige gut gearbeitete Ensemblestücke.

Constantinopel. **Liszt** hat uns verlassen; er hat sich zu Galatz eingeschifft und wird die Reise nach Odessa zu Land fortsetzen. Die Mainzer Zeitung giebt ihm den Namen des ewigen Juden.

Barcelona. Johanna d'Arc, Nabucco, Ernani, I due Foscari von Verdi sind die Stützen des Theaters *del Licco.*

New-York. Der Sängerin **Tadcaco** warf ein Kunst-Enthusiast eine Schachtel von bedeutender Dimension aus einer Seiten-Loge auf die Bühne. Die Prima Donna empfing diese lächelnd aus den Händen des Tenors, und trug sie unter Jubel und Händeklatschen der Menge davon. Der Inhalt bot einen Schawl von 700 Schilling an Werth! — Zu einem solchen Enthusiasmus haben wir es noch nicht gebracht. —

— Mad. **Bishop**, die englische Sängerin, und der berühmte Harfenspieler **Bochsa** sind hier angekommen.

Der Leipziger allgemeinen Musikzeitung entnehmen wir folgende höchst interessante Mittheilung:

„Dem Festcomité des Thüringer Sängerbundes, welches zu dem grossartigen Liederfeste, das am 23. und 24. August d. J. zu Eisenach gefeiert werden soll, die umsichtigsten Vorbereitungen trifft, ist von dem Director des Martinstiftes zu Erfurt, Hrn. **Reinthaler**, ein sehr theurer Schatz mitgetheilt worden. Es hat sich

nämlich im Augustiner-Kloster daselbst die alte Original-Melodie des evangelischen Triumphliedes: „Eine feste Burg ist unser Gott" etc., die von der bisher gebräuchlichen namentlich in Harmonie und Rhythmus abweicht, vorgefunden. Diese Melodie, wie sie Luther selbst gesungen, soll nun zum ersten Male in ihrer rhythmischen Urweise von dem tausendstimmigen Chore des Thüringer Sängerbundes (am 24. Aug. d. J.) durch die Räume der Wartburg hallen, um sich von den Zinnen der hehren Veste, die schon so manches Schöne und Gute durch die deutschen Gauen gesendet, in ihrer ursprünglichen Harmonie durch alle evangelische Kirchen zu verbreiten. Der einfach erhabene Choral ist mit einem eben so einfachen „Posaunenhall" begleitet, den der alte Sangmeister Michael Prätorius (aus dessen Musis Sionis entlehnt) dazu gesetzt hat. — Allen Freunden des grossen Reformators wird diese interessante Nachricht sehr willkommen und Thüringens Sänger dürfen stolz darauf sein, dass ihr schönes Liederfest je mehr und mehr an dem vielseitigsten Interesse gewinnt."

Mozart in Prag.

Als Mozart in Folge des ehrenvollen Antrages, zur Krönungsfeier des Kaisers Leopold die Oper: „*La Clemenza di Tito*" zu schreiben, nach Prag sich begeben hatte, brachte er gewöhnlich die Abende in einem Kaffeehause am Billard zu. Er liebte dieses Spiel leidenschaftlich. Einstmals, als er sich eben wieder demselben mit all der Aufmerksamkeit zugewendet hatte, die man einem Lieblingsvergnügen schenkt, hörte man ihn mehrmals auf irgend eine Melodie hum, hum, hum vor sich hinsummen. Als der Stoss an seinen Gegner kam, zog er ein Stückchen Papier aus der Tasche, warf einen raschen Blick darauf, spielte dann weiter, wobei er aufs Neue hum, hum trillerte. Nachdem er zwei oder drei Tage hintereinander dasselbe gethan, sagte Mozart mit einem Male zu seinen Freunden: „Jetzt kommt und hört!" Was war es? Es war das köstliche Quintett im ersten Akte der „Zauberflöte", das er während des Billardspielens komponirt hatte, und das eben mit hum, hum, hum, anfängt, weil Papageno durch sein Schloss am Munde stumm ist. Damals arbeitete Mozart über Hals und Kopf an seinem „Titus" und es ertönten in einem und demselben musikalischen Kopfe zu gleicher Zeit die koketten Phrasen der drei Damen, und die pathetischen Laute Vitellias, das drollige Geplauder des Vogel-Menschen und das Geschrei des Abscheues und der Verzweiflung, welches die Römer beim Anblicke des brennenden Kapitols und ihres geliebten Fürsten ausstossen, den sie von dem Eisen eines Mörders getroffen sehen. Diese beiden Produktionen, nämlich das Finale im Titus und das Quintett in der Zauberflöte, sind von höchster, unnachahmlicher Vollendung, dabei aber die entgegenstehenden Extreme der theatralischen Musik.

Ein kleines Mädchen, von welchem immerfort geschrieben wird, dass es Arien, die den Rossini'schen, Kirchenstücke, die den Palestrina'schen, und Walzer, die den Strauss'schen gleich sind, komponire, und die auch mit der Anfertigung einer Oper beschäftigt sei, wurde von einer hochgestellten Dame kürzlich gefragt: „Nun, mein liebes Kind, bist Du schon recht vorgerückt mit Deiner Oper?" — „Ich bin jetzt bei den Bassnoten!" antwortete die kleine angebliche Componistin, und verrieth dadurch, was es mit ihrer Compositon für Bewandniss habe. *Humor.*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 36. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 8. September 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Fromme Wünsche hinsichtlich des Choralgesanges,

beleuchtet von *Fl. Geyer.*

Es ist ganz natürlich, dass fromme Leute auch ihre fromme Wünsche haben und zu diesen gehört die in Tholuck's liter. Anz. herbeigewünschte Reform des Kirchenliedes, indem dort das langsame in gleichen Noten stattfindende Absingen des Chorales eine förmliche Ausartung des Choralgesanges, eine völlige Entfremdung vom ursprünglichen Choralgesang genannt wird. „Wenn das Kirchenlied jene durchgreifende Reform erlebt haben wird, dann wird man bald erfahren (so heisst es dort), dass acht Verse noch nicht so lang sind und noch weniger so langweilig erscheinen, als jetzt vier Verse in dem lahmen, unrhythmischen, noch dazu von der tyrannischen Albernheit der sogenannten Zwischenspiele unterbrochenen Pendeluhrtakt unsers jetzigen Choralgesangs."

Da die hierüber von dem genannten Blatte begonnenen Verhandlungen vor ein musikalisches Gericht gehören, so erklärt sich die musikalische Zeitung für competent, nachzuweisen, warum sie Einganges die dieserhalb geäusserten Wünsche unter die frommen gezählt hat, d. h. unter diejenigen, deren Erfüllung für jetzt nicht möglich ist. Also zur Sache!

Das Recht der Verjährung, welches sonst auf dem Gebiete der Juristerei eine so wichtige Bestimmung hat, ist natürlich bei allen Reformen geradezu zu aboliren. Wir dürfen also uns von vorn herein durchaus nicht auf den seit vielen Jahrhunderten bestehenden Gebrauch, den Choral einmal so zu singen, berufen — aber wir müssen uns die Consequenzen in den Forderungen jenes Blattes scharf gezogen hinstellen. Es ist aber hier von nichts Geringerem die Rede, als das Feste — nämlich den *Cantus firmus*, das heisst: den in gleichen Noten einhergehenden Gesang zu erschüttern und an die Stelle desselben ein mehr bewegtes, rhythmisch mannigfacher gestaltetes Lied treten zu lassen. Der alte Ausdruck: „Choraliter singen", der vom Chorale hergenommen ist, weil er in festen, langsamen, gewichtigen Noten abgesungen wurde, hätte somit seine Endschaft erreicht. Denn wenn nicht einmal mehr der Choral auf solche Weise vorgetragen werden sollte, wie möchte dann noch etwas Anderes in jener Weise munden? Bekanntlich ist aber ein grosser Theil der alten Kirchenmusiken im Choralstyle abgefasst; Manche halten noch solche Weise in der Kirche für allein zulässig und componiren einzig darin. Dies Alles würde demnach nun antiquirt sein.

Es ist in der That auffallend, dass diejenige Richtung in der christlichen Kirche, die sich am starrsten gegen den Einfluss aller weltlichen Elemente stemmt, sich einmal so recht diesem Einflusse hingiebt. Genauer zugesehen ist dies aber keinesweges zu verwundern, sondern eigentlich nur Schein. Denn die pietistischste Auffassung des Christenthums ist in vieler Beziehung auch die sinnlichste. Es wird vor allen Dingen Niemand in Abrede stellen können, dass der Rhythmus in der Tonkunst ein sinnlich erregteres, leidenschaftlicheres Element bildet, dessen man sich auf religiösem Gebiete nicht ohne den Vorwurf, von der Kirchenmusik abzuirren, und in dem Grade abzuirren, je mehr es Eingang gefunden, bedient hat. Freilich ist ohne Rhythmus keine Musik denkbar und auch der Choral, wie er jetzt ist, in seiner ihm hier zum Vorwurf gemachten Ausartung und Entfremdung, entbehrt desselben nicht; aber der Rhythmus kann so einfach sein, dass er sich gegen seine ungeheure Mannigfaltigkeit verhält wie ein Tropfen gegen ein Meer, welches doch im Grunde aus Tropfen entstanden ist. Jene Richtung in der Kirche will also von der ursprünglichen Einfachheit zu dem Bewegteren, Erregteren übergehen. Sonst den Einflüssen der Kunst auf die Religion ziemlich abhold, ja der dramatischen entschieden todtfeind, indem sie

den Theater- und Concertbesuch für ketzerisch hält, giebt sie hier einiger Einwirkung der Kunst Raum, ja stellt sogar als einen höheren Zustand des Cultus den Wunsch auf, die Kunst möge sich der Verbesserung des Choralgesanges annehmen. Denn dass der Choralgesang sich nicht von Heute auf Morgen in den herbeigewünschten Zustand begeben könne, sondern dass dazu längere Vorkehrungen und Uebungen, Unterstützungen der Kunst, erforderlich werden würden, leuchtet um so mehr ein, als der gegenwärtige Standpunkt des Gemeindegesanges völlig eingerostet ist und auf zu alter Gewohnheit beruht, als dass er alsobald eine Aenderung erleiden könnte.

Ob der Choralgesang jemals ein anderer gewesen ist, als der heutige, oder bestimmter: ob derselbe je von den Gemeinden in ähnlicher rhythmischer Verschiedenheit, als etwa ein weltliches Volkslied abgesungen worden — einen solchen Zustand scheint man doch im Sinne zu haben — vermag ich mit Bestimmtheit nicht zu entscheiden. Ich kenne allerdings die Choräle, wie sie z. B. Seth Calvisius mittheilt, in jener rhythmischen Veränderlichkeit, womit selbst die Choräle Luther's notirt sind; kann indessen nicht angeben, ob sie so von der Gemeinde selber vorgetragen worden sind, oder ob sie hier als Kunstwerke mitgetheilt werden, wie ja (freilich in etwas anderem Sinne) häufig Seb. Bach Taktart und Rhythmus bei der kunstvollen Bearbeitung seiner Choräle wechseln lässt, aber nicht um den Gemeindegesang in dessen natürlicher Einfachheit mitzutheilen, sondern den Choral als ein frei polyphonisirtes Kunstwerk hinzustellen. Wollte man dermaleinst in späteren Zeiten hieraus schliessen, das der Choral auf solche Weise von den Gemeinden gesungen worden sei, so würde man sehr irren.

Nimmt man nun gemäss der oben hingestellten Behauptung an, dass der Choral allerdings einen Rhythmus habe, der, wenn er auch häufig und meistentheils die Prosodie vernachlässigt, dennoch musikalisch keineswegs ohne Belang ist, wie sich derselbe schon in den Cadenzen, in den Wechseln von halben und ganzen Noten z. B. in dem Chorale: „Was Gott thut, das ist wohlgethan, es bleibt gerecht sein Wille" äussert, wo auf die erste Sylbe in dem Worte „Wille" eine ganze Note fällt, welche Wechselfälle sich in andern Chorälen noch mannigfaltiger gestalten, z. B.: „Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren" oder: „Eins ist Noth, o Herr, dies Eine"; fügt man hierzu die sich ganz natürlich gestaltende und nach dem Character der Provinzen verschiedene Beweglichkeit der durchgehenden, melismatischen, Noten in dem *Cantus firmus*, welche allerdings mehr zufällig ist und von Manchem weggewünscht wird; endlich aber was die Hauptsache sein möchte, erwägt man die Länge und Kürze der Strophen mit ihren Wechseln, so wird man zugeben müssen, dass der Choral im Ganzen und Grossen genommen, gar nicht in dem Maasse an Unbeweglichkeit und Starrheit leidet, als ihm vorgeworfen wird, sondern dass er, wenn er nur nicht zu schleppend vorgetragen wird, einer grossen Menge, welche sich allerdings massenhafter und langsamer fortbewegen muss und kann, würdig und ernst angepasst ist, wie er es seiner Bedeutung gemäss sein muss. Hätten die ersten Gemeinden nach der Reformation auch in einem freieren ungebundeneren Rhythmus gesungen, was sie eher vermocht haben würden, da sie kleiner und also beweglicher waren, und auch sich der Neuheit wegen und im protestantischen Geiste mit mehr Eifer der Sache hingaben — so hätte mit dem Wachsthum der Gemeinden auch jene Freiheit schwinden müssen, überhaupt aber musste man, wie überall, die Erfahrung Lehrmeisterin sein lassen, denn in der That, wie mir jeder verständige Musiker einräumen wird, ist die rhythmische Beweglichkeit einer aus vielen Tausenden zusammengesetzten, örtlich und auch wohl geistig zerstreuten Masse eine Unmöglichkeit und, da sie dies ist, so würde man, wäre der *Cantus firmus* auch im Anfange schwankend oder wäre er nach Maassgabe der Lieder und ihres Typus verschieden gewesen, dennoch endlich zu derjenigen Festigkeit mit ihm gediehen sein, welche ihm heutiges Tages noch eignet.

Wenn also das Eingangs genannte literarische Blatt das langsame in gleichen Noten stattfindende Absingen des Chorals eine Ausartung und eine Entfremdung vom ursprünglichen Choralgesang nennt, so muss es die Ueberzeugung erlangt haben, nicht allein, dass der Choral ehedem rhythmisch mannigfacher gesungen ist, sondern auch, dass er sich so zweckgemässer der Liturgie anschliesse. Das erste wäre möglich, wiewohl, wie eben bewiesen, nicht mehr ausführlich, das andere aber, aus eben dem Grunde, zu bezweifeln, und also ein frommer Wunsch.

Gesetzt nun, es stellte sich auch heraus, dass der rhythmisch sich freier bewegende Gemeindegesang ein höheres Leben in die Liturgie brächte, wiewohl unserer Entwickelung gemäss, die Grenzen bis wohin man zu gehen hätte, sehr schwer abzustecken sein möchten, indem der Eine gleich von vorn herein, der Andere erst später den Einfluss der sogenannten weltlichen Musik wittern würde, dem Dritten hierin aber sogar schwerlich je Genüge geschähe — so wäre nun die Frage: auf welche Weise sollten denn die Gemeinden in den Stand gesetzt werden, eine freiere Belebung des Kirchenliedes durch ihren Gesang herbeizuführen? Soll es der Willkühr und dem Belieben eines Jeden überlassen werden, zu dem *Cantus firmus* nach Art der alten Leute Schnörkel und Triller aller Art hinzuzufügen? Dies wäre eine Bewegung innerhalb des Chorales, welche man leider und ohne Scherz genommen, oft genug bei manchen Gemeinden bis zur Observanz durchdringen sieht. Ja es entstehen gewissermaassen melodische Parteiungen, dass, während die Einen auf die eine Art, die Andern auf andere Art singen und wer hat nicht ältere Leute, welche in dem Rechte ihrer Erfahrungen verharren zu müssen meinen, durch Taktangeben mit Kopfnicken oder durch das Gesangbuch gleichsam als Anführer und Vorsänger ihrer melodischen Partei auftreten sehen trotz Cantoren und Küstern? Da indessen im Laufe der Jahrhunderte die Choralweisen ohnehin schon viele Varianten haben erfahren müssen, so dass sie selber nicht einmal auf festen Füssen stehen, so wäre es gerathener, vorher erst einmal die Melodie von aller Willkührlichkeit zu säubern und dann gegen jedes Belieben in den Gemeinden zu verwahren. Denn das sieht ja wohl auch ein Laie ein, dass, sobald eine Aenderung mit dem Chorale vorgehen solle, diese von Sachkundigen getroffen werden müsse und nicht dem Gutdünken Eines oder Einiger in den Gemeinden, oder gar diesen selbst, anheimfallen könne.

Wo wäre nun wohl ein sachverständiger Musiker zu finden, der es sich getraute, an den so von den Varianten gesäuberten *Cantus firmus* Hand zu legen, an dieses alte ehrwürdige Vermächtniss unserer frommen Väter? Und wenn wirklich eine Hand so kühn, ja so verwegen wäre, wie viele würden sie im Eifer für jenes Heiligthum zurückschlagen? Ja der Kämpfe möchte schwerlich ein Ende werden, bis der alte Zustand würde wiederhergestellt worden sein. Gesetzt auch, der Choral wäre nun endlich so umgestaltet worden, dass er rhythmisch mannigfaltiger und bewegter erscheinen könnte, wie sollten ihn Schulen und Gemeinden in diesem veränderten Gewande in sich aufnehmen, da schon ein neuer Choral schwer einzuführen ist, noch schwerer aber eine Umgestaltung eines schon bekannten vorgenommen werden könnte? Ueberhaupt lassen wir uns Alle die Umwandlung einer Melodie, mit welcher wir aufgewachsen sind, niemals gefallen und Jedermann wird, sobald er Jemand von der ihm bekannten Weise abweichen sieht, wie aus Instinkt zu verbessern anfangen — eine solche Macht übt eine melodische Gestalt auf uns aus! Ich wollte denjenigen sehen, der es wagte, an

irgend einem Volksliede auch nur für einen Deut zu ändern, z. B. an dem Dessauer Marsch, an dem Mantelliede u. A. Und nun, würde der nicht für einen Heiligthumsschänder erklärt werden müssen, der es sich getrauen würde, eine Choralmelodie zu wandeln?

So kühn kann darum allen Ernstes der Wunsch Niemandes in der christlichen Kirche sein, dass er den bestehenden Choral in ein modern seinsollendes rhythmisches Gewand eingehüllt wissen möchte! Gewiss hat er wenigstens nicht über die weiteren Folgen, wenn sein Wunsch erfüllt werden könnte, nachgedacht und er würde sicher, nachdem er sich dieselben vor Augen gestellt hätte, denselben für vorschnell erachtet haben. Läge ein Bedürfniss vor, diesen Theil des liturgischen Gottesdienstes umzugestalten, was indessen nicht erwiesen ist und wogegen ich im Laufe dieser Abhandlung verschiedene Bedenken ausgesprochen habe, so kann dies im Wege der Reform, d. h. der Umwandlung des Bestehenden nicht geschehen, sondern es müsste eine vollständige Revolution vor sich gehen, d. h. es müsste alles Alte abgeschafft und Neues an dessen Stelle gesetzt werden; es müssten neue bewegtere Gesänge verfasst und dann auch eingeführt werden, wozu alle obberegten Schwierigkeiten dennoch sich einfinden würden.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Caspar Kummer, Trois Duos faciles et concertants pour deux Flûtes (pour les Amateurs et à l'usage des Ecoliers). Oeuvre 116 (Suite de l'Oeuvre 114). Leipzic, chez C. F. Peters.

Duos für zwei Blase-Instrumente sind überhaupt schon eine undankbare Arbeit, sie werden es aber noch um so mehr, wenn der Componist sich selbst doppelte Fessel anlegt, um Leichtes, dem Zweck Entsprechendes, und dies auch gut zu geben. Hr. Kummer hat diese Aufgabe hier vollkommen gelöst. Wir finden in diesen Duos ansprechende gefällige Melodieen, gute Form und Gegenstimmen, auch mitunter, so weit es in der engen Grenze thunlich ist, thematische Durchführung, so dass wir dieselben unbedingt allen dilettirenden Flötisten und den Lehrern des Flötenspiels angelegentlichst empfehlen können. *C. B.*

Victor Kazynski (Kajynski), Duo brillant sur les motifs favoris de l'Opéra d'Alexis Lvoff (Bianca et Gualtiero) pour Piano et Violon (concertants). Vienne, chez H. F. Müller.

In Form und Inhalt steht dieses Duo auf gleicher Stufe mit vielen andern derartigen Salonstücken. Es zeigt überall den routinirten Componisten, ohne sich musikalisch besonders auszuzeichnen. Nicht ganz so schwer, wie mehrere ähnliche Duos von de Bériot u. A., wird es daher gewiss oft und gern gespielt und gehört werden. Obgleich vom Componisten „Duo concertant“ genannt, ist doch die Pianoparthie im Ganzen etwas untergeordneter gehalten, als die viel mehr bevorzugte der Violine, welcher Letzteren es demnach obliegt, das dem Stück beigelegte Prädicat brillant zu verwirklichen. *C. B.*

Adolphe Henselt, Deuxième Impromptu pour Piano. Oev. 17. Vienne, chez P. Mechetti.

Eine Art von Etüde, oder Lied ohne Worte, oder Caprice, oder Rhapsodie, oder wie man will. Die Melodie liegt oben und die dazu gehörenden Accorde werden p. dazwischen harmonisch figurirt. Nicht neu und eigenthümlich. *Dr. L.*

J. F. Dobrzyński, Ricordanza per il Pianoforte. Op. 49. Lipsia, pr. F. Hofmeister.

— —, Rhapsodie pour le Pianoforte. Op. 51. Leipzig, chez Hofmeister.

— —, Deux Mazourkas pour le Piano. Oev. 37. Berlin et Breslau, chez Bote & Bock.

Die beiden ersten Compositionen sind nach ein und demselben Schema angelegt, welches der Componist schon öfters zu seinen Salon-Compositionen benutzt hat. Zwei Hauptgedanken, von denen der eine als erster und letzter Theil, der andere als Mittelsatz auftritt, werden darin ansprechend und gesangreich verarbeitet. Von Originalität in Anlage und Arbeit ist nicht die Rede; allein wir glauben, dass diese Piècen ihrer leichten Ausführbarkeit wegen vielen Beifall finden werden, da sie dem Geiste der Zeit angehören. Eigenthümlicher sind die Masurcks, wie von dem Polen zu erwarten war. *Dr. L.*

Carl Haslinger, Die Glocke von Schiller, in Musik gesetzt für Solo-Stimmen, Chor und Orchester. Op. 42. Wien, bei Haslinger.

Die hier (nur im Klavierauszug) vorliegende Composition der Schiller'schen „Glocke“ darf als ein Werk bezeichnet werden, in welchem es dem talentvollen Verfasser, sich dem Gedichte in durchaus ungesuchter, natürlicher Ausdrucksweise anzuschmiegen, wohl geglückt ist, so dass die Cantate, die mit einem ansprechenden Inhalt auch den Vorzug leichter Ausführbarkeit verbindet, namentlich für kleinere Musik-Vereine eine angenehme Gabe bilden dürfte. *J. W.*

Anna Bochkoltz, Geisterstimmen von Agn. Franz für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und Ihrer Majestät der Königin von Preussen in tiefster Ehrfurcht gewidmet. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

— —, Frühlings-Verkündigung von G. Hoffmann für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst.

Beide Lieder sind dem Ref. aus den Concerten bekannt, in welchen die talentvolle Sängerin diese Compositionen vorgetragen. Sie zeichnen sich durch zarte und innige Färbung aus, ohne auf Originalität Anspruch zu machen. Auch erinnern sie an die vielbeliebte Weise sentimentalen hinschmachtenden Ausdrucks. Man könnte den Melodien sehr viele Texte unterlegen, ohne ihnen irgend Eintrag zu thun. *Dr. L.*

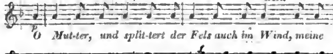
Robert Franz, Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 9tes Werk. Wien, bei Haslinger.

In diesen Liedern spricht sich ein ernstes Streben aus. Der Componist hat etwas Gutes leisten wollen, und das erkennen wir gern an. Originalität finden wir indess in keinem der sechs Lieder, und wir halten mit diesem Urtheil um so weniger zurück, als es Zeit ist, die unendliche Liederfluth zu dämmen und nur da den breiten Liederstrom fortfliessen zu lassen, wo er die Fluren mit frischem, allbelebenden Segen tränkt. *Dr. L.*

Fr. Kühmstedt, 7 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13. Cassel, bei Luckhardt.

Indem wir das ehrenwerthe Streben des Verfassers

vorliegender Lieder, sich über die Sphäre gewöhnlicher Lieder-Componisten zu erheben und wirklich Gediegenes und Originelles zu schaffen, anerkennen, dürfen wir jedoch nicht verhehlen, dass sich dies Streben keineswegs in einer allen kritischen Anforderungen an diesen Kunstzweig entsprechenden Weise bemerklich macht. Was wir den Liedern von Kühmstedt bei den Vorzügen einer interessanten harmonischen Führung, anziehender Begleitung u. s. w., hauptsächlich zum Vorwurf zu machen haben, ist: Mangel an melodischem Gehalt, der, obschon bei jeder Musikgattung, doch am tiefsten unbestreitbar immer im Liede, diesem reinen, unmittelbaren Erguss der Seele, empfunden werden wird. Seid originell! rufen wir den Componisten zu, wenn Ihr könnt, vor allen Dingen aber habt Melodie! Eine Musik ohne Melodie ist ein Mensch ohne Seele! Wo steckt nun aber, fragen wir, z. B. in einer Stelle wie in dieser aus No. 2: „Liebestreu" (von Reinick) entlehnten:



die Melodie? Und doch gilt es gerade hier, den Ausdruck starker, inniger Liebe und Treue, der sich in den eben citirten Schlussworten des Gedichtes warm ausspricht, durch eine aus tiefster Seele und aus dem Munde des Sängers selbst hervorgehende schwungvolle Melodie auf's Höchste zu steigern. Die Declamation, die Harmonie und das Piano thun es nicht allein, obwohl sie, den Sänger in der Steigerung des melodischen Ausdrucks zu unterstützen, stets treffliche Hülfsmittel gewähren. Uebrigens wollen wir in dem Vorhergehenden keineswegs die Behauptung aufgestellt haben, dass dem Componisten das Talent für melodische Gestaltung gänzlich mangele; im Gegentheil, er macht es öfters in sehr erfreulicher Weise geltend. Möge er es fleissig cultiviren!

J. W.

Charles Evers, Melopoëmes. Six Romances pour le Chant avec Accompagnement de Piano. Oeuv. 38. Cah. 1 et 2. Vienne, chez Haslinger.

— —, Schilflieder von Lenau, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40. Wien, bei Haslinger.

— —, 6 Gedichte von Theobald Körner, in Musik gesetzt für eine Alt- oder Bass-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 41. Wien, ebend.

Wohlgefälliger, anmuthiger Fluss der Melodie, einfache, gesangsmässige Haltung und natürlicher Ausdruck characterisiren die vorliegenden Gesangs-Compositionen von Carl Evers im Allgemeinen. Einzelnes und zunächst die 6 Romancen betreffend (die übrigens in zwei verschiedenen Bearbeitungen: 1stens für Gesang und Piano und 2tens für Piano allein erschienen sind), so erinnert die erste Romance in etwas auffälliger Weise durch Benutzung des Meermädchen-Motives an Weber's „Oberon", wie denn überhaupt Eigenthümlichkeit der Erfindung nicht als ein Vorzug der Evers'schen Muse gerühmt werden darf. Doch werden die Romanzen, davon abgesehen, in beiden Bearbeitungen ihres angenehmen melodischen Gehaltes wegen in gewissen musikalischen Kreisen wohl gefallen, zumal sie weder dem Sänger noch dem Spieler Schwierigkeiten bieten und im Gegentheil leicht ausführbar sind. Unter den „Schilfliedern" zählen wir No. 1. zu einem der ausdrucksvollsten und überhaupt gelungensten des Heftes, während uns No. 2. insofern verfehlt erscheinen will, als sich darin die freilich durch das Gedicht motivirte Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks mehr in der Begleitung als in dem Gesange ausspricht. Ein sehr gelungenes Heft bildet Op. 41., das 6 Lieder für eine tiefe Stimme enthält, die sich sämmtlich nicht minder durch bequeme Stimmlage als durch gefälligen Inhalt zu dankbaren Aufgaben sowohl für Alt- als Bass-Sänger gestalten.

J. W.

Adolf Müller, Heitere Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Op. 62. Wien, bei Mechetti.

Heitere Lieder, die, zum Theil in dem bekannten, leichten Style der Wiener Singspiele gehalten, ihren Zweck, fröhlichen Kreisen angenehme Unterhaltung zu gewähren, sicherlich erreichen werden. No. 3: „der Kuckuk" (in schwäbischer Mundart) und No. 4: „der Parlamentair" dürften vorzugsweise ansprechen. *J. W.*

Gust. Hölzel, 2 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, bei Haslinger.

„Der guatl Rath", ein Oessterreichisches Lied (v. Bar. v. Klesheim) und das oft componirte: „In den Augen liegt das Herz" (von Chamisso) bilden den Inhalt dieses Heftes, das, Jenny Lind gewidmet, übrigens nicht weniger Gutes und nicht Besseres enthält, als die Mehrzahl der täglich wie Pilze hervorschiessenden Lieder-Compositionen.

J. W.

A. M. Storch, Mit einer Rose, Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Violoncell oder Horn und Pianoforte. Op. 39. Wien, bei Mechetti.

Von Storch komponirt, von Vogl gedichtet, Fuchs gewidmet, bietet das Lied weiter nichts Bemerkenswerthes, indem es sich hinsichtlich des Ausdrucks und seines melodischen und harmonischen Gehaltes durchaus in der gewöhnlichen sentimentalen Sphäre heutiger Zeit bewegt. Dennoch wird es seiner gesangsmässigen Fassung wegen von manchen Sängern gern zum Vortrag gewählt werden.

J. W.

Berlin.

Italienische Oper.

Nach der in der vorigen Nummer gegebenen Andeutung liefern wir unsern ersten Bericht, der die beiden ersten Vorstellungen in sich fasst. Um zunächst einen Standpunkt für das Institut der italienischen Oper zu gewinnen, müssen wir auf Einzelnes verweisen, das bereits während der vorigen Saison in diesen Blättern ausgesprochen worden. Je mehr unsere Residenz an Ausdehnung gewinnt und ein Mittelpunkt ausländischen Verkehrs wird, je mehr sich fremde Nationalitäten in den hohen Kreisen begegnen und berühren, desto mehr wird sich das Bedürfniss einer italienischen Oper für Berlin geltend machen. Gegenwärtig ist dies noch nicht in dem Masse der Fall, dass ein Institut von wirklicher Bedeutung, welches mit den Opern von Paris und London rivalisiren könnte, den Unternehmern eine hinreichende Garantie gewährte. Es ist von diesem Gesichtspunkte aus für Berlin gegenwärtig noch nicht möglich, eine Oper allerersten Ranges zu besitzen. Wir haben aber andere Momente hervorzuheben, da jener Gesichtspunkt ein entschieden einseitiger ist. Wir glauben, nämlich, dass die öffentliche Meinung in Berlin sich der italienischen Oper ganz anders gegenüberstellt, als in Paris und London. Wie überhaupt, so verlangt sie auch von der Oper eine entschiedene Kunstleistung. Dort ist die italienische Oper vorzugsweise Gegen-

stand angenehmer Unterhaltung für aristokratische Kreise; man verlangt ein Dessert, das durch schmackhafte Zurichtung auf den Culminationspunkt des Reizes und des Genusses versetzt. Bei uns will die öffentliche Meinung sich nicht von den Spenden ausländischer Kunst fern halten, sie will sich ebenfalls daran betheiligen, aber mit Bewusstsein und dem Rechte einer kritischen Beleuchtung. Insofern hat hier die italienische Oper eine schwierigere Stellung. Andererseits darf sie auf allgemeinere Anerkennung rechnen. Denn der Standpunkt der Kritik ist nicht der der Blasirtheit und Ueberreizung; die Kritik handelt besonnen, erkennt das Positive an und fördert, wo sie ein Kunststreben wahrnimmt, es möge sich geltend machen, nach welcher Seite es wolle.

So stellt sich die öffentliche Meinung, wie es scheint, zu den gegenwärtigen Leistungen unserer italienischen Oper. Sie erkennt die schätzenswerthen Elemente derselben in vollem Maasse an. Wir hörten Lucrezia Borgia und lernten in ihr einen ausgezeichneten dramatischen Künstler und geschickten Sänger Sgr. Ronconi (Alfons) kennen. Er spielt vortrefflich und sein Gesang zeugt von künstlerischer Durchbildung. Sgr. Labocetta ist durch seine überaus wohlklingende Stimme schon von früher her bekannt. Sgra. Boldrini (Lucrezia) besitzt dramatische Gaben, wenn auch ihre Stimme den Hauch der Frische verloren hat. Sgra. Dugliotti (Orsiel) ist kein Contralt, aber ein trefflicher Mezzo-Sopran, der noch der Ausbildung bedarf, aber ein roher Edelstein genannt zu werden verdient. Ausserdem ist die Künstlerin jung und schön. Die zweite Oper war die Norma und wir hatten Gelegenheit, von Neuem die treffliche, äusserst anmuthige Stimme der Sgra. Fodor zu hören. Auch hat die Künstlerin an dramatischer Geschicklichkeit gewonnen. Einzelne Momente gelangen ihr sehr gut. Ein neuer Heldentenor Sgr. Pardini (Pollio) besitzt ungewöhnliche Kraft, vollen Brustton und bedeutenden Umfang in der Höhe. Die Adalgisa wurde von Sgra. Dugliotti gesungen. Es liegt in der Natur der Sache, dass zwei Opern noch zu keinem entscheidenden Urtheile berechtigen. So viel stellt sich aber heraus: die Oper besitzt treffliche Elemente, die schon geeignet sind, sich volle Anerkennung zu verschaffen. Führt die Direction des Theaters fort, die tüchtigsten Kräfte der Oper, wie sie diesmal den ersten Versuch dazu gemacht hat, an sich zu fesseln, so geht das Institut einer günstigen Zukunft entgegen. Unsre nächste Nummer soll einen Bericht über Marie di Rohan von Donizetti bringen, eine Oper, die bisher in Berlin noch nicht gegeben worden ist und die uns demnach auf das Gebiet der Composition führen wird. *d. R.*

Correspondenz.

Stuttgardt im August.

Ihre Beschwerde, dass ich so lange keine Correspondence ihrem geschätzten Blatte gesandt, ist sehr begründet, indessen viel konnte ich Ihnen auch nicht berichten und auch jetzt wird meine Mittheilung nur kurz werden.

Seit drei bis vier Monaten besteht auf Veranlassung des Ministeriums eine Musikschule für künftige Organisten, an welcher der aus Berlin nach hier zurückgekehrte Imanuel Faist als Lehrer im Orgelspiel und in der Theorie angestellt ist. Auch hat sich im März d. J. ein früher schon gegründeter und privatim fortgeführter Verein für classische Kirchenmusik öffentlich constituirt und die musikalische Leitung genanntem Hrn. Faist übertragen. Dieser Verein hält wöchentlich eine Zusammenkunft und vierteljährlich eine öffentliche Aufführung, bis jetzt bestehend theils in kleineren a Capella Gesängen, der alten niederländischen und deutschen Meister, theils in grösseren Cantaten, die mit Orgelbegleitung gegeben werden können, wie Astorgas Stabat mater, Bach's Cantate „Gottes Zeit", Durantes Magnificat, Händel's 100. Psalm. Die allgemeine Anerkennung, welche die Leistungen des Vereins hier finden und sein bisher erfreuliches Gedeihen, lassen hoffen, dass er in nicht zu langer Zeit stark genug sein wird, auch grössere kirchliche Werke mit Orchesterbegleitung aufzuführen, was bei uns seit lange zu den Seltenheiten gehört.

Ein grösseres musicalisches Ereigniss, von dem so viel Wesen in die Welt hinein gemacht wird, ist Kücken's Oper „der Prätendent". Sie ist bis jetzt zweimal hier gegeben worden, (wegen Pischek's Abwesenheit war eine öftere Wiederholung nicht möglich), sie hat allerdings grossen, aber auch zum grossen Theil gemachten Beifall gehabt, lange jedoch wird sie sich sicherlich nicht halten; denn bei manchen hübschen Einzelheiten hat sie doch auch vom Standpunkt des grossen Publikums angesehen, so bedeutende Schwächen, so wenig frisch Lebendiges und Schlagendes, dass sie nicht lange eine dauernde Anziehungskraft ausüben kann. — Shakspeare's Sommernachtstraum mit Mendelssohn's Musik ist im April zweimal gegeben, aber leider von den Wenigsten recht gewürdigt worden. Seit zwei Monaten hat das Theater Ferien und wird am 1. September wieder eröffnet. Benedict's Oper „der Alte vom Berge" soll dann im September noch in Scene gehen. *E.*

Einiges über das Beethoven'sche Opferlied, Op. 121.

Es giebt Klänge, die uns in früher Jugendzeit einmal mit wunderbarer Gewalt berührt haben — Klänge von hoher Reinheit und geheimnissvoller Tiefe. Sie treten uns später im bunten Wirrwarr des Lebens oft plötzlich mit der Frische des ersten Eindrucks entgegen und üben auf spätere Anschauungen einen Einfluss eigenthümlicher Art. So hat auf mich, den Verfasser dieser Notiz, in früher Jugend das Beethoven'sche Opferlied, sonderbarer Weise das Erste, was mir von diesem Meister zu Theil wurde, einen unvergesslichen Eindruck gemacht, und indem mir jetzt das Bild davon mit allen Erinnerungen der spielenden Phantasie, die es umgeben, lebendig vor die Seele tritt, trägt dasselbe Bild, wie es sich mit der Zeit in umfassenderer Kunstanschauung herangebildet hat, noch immer die frischen Farben jenes ersten Eindrucks. Und sollen wir es nicht als etwas Schönes ansehen, wenn das Spiel der jugendlichen Einbildungskraft sich über einen möglichst grossen Theil unsers Lebens verbreitet, wenn lichte Strahlen aus einer freundlichen Kindheit hineinscheinen in das verständigere Alter und mit den gegenwärtigen in einen schöpferischen Brennpunkt zusammenfliessen? Das in Rede stehende kleinere Werk Beethoven's, seiner spätern Periode angehörend, scheint weniger bekannt und gewürdigt, als es seiner eigenthümlichen Schönheit nach wohl verdient. So anspruchslos es äusserlich vor uns tritt, so künstlerisch, so tief ist es gedacht und empfunden. Das Gedicht von Matthisson ist ein einfaches zweistrophiges Lied, elegischer Gattung, ein lieblich-düsteres Bild eines idealen Opferdienstes mit eigenthümlicher Mischung hellenischer und germanischer Anschauung. Obwohl der Dichter oft ohne frisches Leben und nicht frei von der Affection seiner Zeit ist, so musste doch die Reinheit und der Wohllaut seiner Sprache, das Blühende und Zarte seiner Bilder bei den Tonsetzern der damaligen Zeit Aufmerksamkeit erregen, obwohl ein grosser Theil seiner Gedichte als landschaftliche Darstellungen zwar einen musikalischen Eindruck machen, indess der Composition ganz unzugänglich sind.

Ein düsterer, vom milden Schein der Opferflamme durchglänzter Eichenhain ist die Scenerie des Gedichtes, in welche uns

der Tonsetzer mit scheinbar einfachen, aber höchst gewählten Mitteln einführt. In der Tonart *E-dur* beginnt ein kleiner Chor von Blaseinstrumenten, 2 Klarinetten in *A*, 2 Hörner in *E*, 2 Fagotts mit inniger Andacht in ziemlich langsamer Bewegung:



Diese Instrumente schmiegen sich hingebend an einander — die Fagotte in tiefer, dunkler Region in Octaven gehend — und bilden durch die Mischung ihrer verschiedenen Klangfarbe ein wundervoll poetisches Helldunkel, ein zauberhaft verschwimmendes Licht. In dieses Helldunkel lässt Beethoven nach einer kurzen Einleitung von zwei Tacten eine Altstimme hineintönen, die mit ihrem mystischen Klange das Herz zur Andacht stimmen soll. Aber keine Frauenstimme scheint er sich gedacht zu haben, so sehr sich ihrem inständigen Flehen der Himmel geneigt haben möchte. Die ganze männliche Haltung des Gesanges, die Wahrhaftigkeit des hineingelegten Characters, die auch mit den Worten im Einklange ist, lässt uns schliessen, dass er eine jener herrlichen tiefen Knabenstimmen im Sinne gehabt habe, in deren hellem, aber eigen verschleiertem Klange schon die Männlichkeit durchblickt.

Wir folgen jetzt dem einfach liedartigen Sologesange, der allein von obigen sechs Blaseinstrumenten begleitet wird:

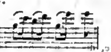
> Die Flamme lodert. Milder Schein
> Durchglänzt den düstern Eichenhain
> Und Weihrauchdüfte wallen.

Und nun leise und mit Inbrunst flehend:

> O neig' ein gnädig Ohr zu mir
> Und lass des Jünglings Opfer dir
> Du Höchster, wohlgefallen.

Unmittelbar daran schliesst sich der gemischte Chor mit den Saiteninstrumenten, der die letzten drei Verse wiederholt und in einem *Coda pianissimo* abschliesst, in der kurzen seltsamen Art, wie Fasch seine Chöre oft endet. Daran reiht sich die zweite Strophe, von der Solostimme gesungen und mit geringen Abänderungen musikalisch der ersten gleichgestaltet. Aber es wird gleich beim Beginn des Vorspiels ein Violoncellosolo mit eingeführt, welches in dieser figurirten Weise:





zuerst die Solostimmen, nachher den die letzten Verse wiederholenden Chor begleitet, und erst gegen das Ende in eine sich den Violinen anschmiegende gleichmässige Achtelbewegung übergeht.

Die Worte der zweiten Strophe lauten:

> Sei stets der Freiheit Wehr und Schild!
> Dein Lebensgeist durchathme mild
> Luft, Erde, Feu'r und Fluthen.
> Gieb mir als Jüngling und als Greis
> Am väterlichen Heerd, o Zeus,
> Das Schöne zu dem Guten!

Das Ganze verhallt mit einer stillen vertrauensvollen Ergebung, *pianissimo* in der Terz, in verschwimmenden Umrissen, wie erschöpft. Ueberhaupt erstreckt sich das geheimnissvolle Helldunkel grossentheils auf die Umrisse des Werkes, welche fast durchweg unbestimmt und zerfliessend heraustreten. Besonders characteristisch hierbei ist die rhythmische Haltung der Hörner, welche in ihrer kurzen, mannigfaltigen Bewegung wie ein flackerndes Licht auf dem düstern Grunde sich ausnehmen. Mit dem Hinzutritt des Solo-Violoncells scheint sich das Gebet noch zu höherer Inbrunst zu steigern. So ist das Werk reich an characteristischen Zügen, aber auch nicht frei von Sonderbarkeiten, die in der damaligen Periode bei Beethoven schon mehr hervortreten.

Betrachten wir, vom Einzelnen absehend, nun noch einmal das Ganze, so müssen wir auch bei diesem Werke wieder erkennen, welche Kraft poetischer Individualisirung Beethoven zu Gebote steht, wie er überall derselbe, dennoch stets ein neuer ist. Sein reines Herz, seine grosse Gesinnung ist überall, im Kleinen wie im Grossen dieselbe, aber er findet stets neue Formen, worin er sie ausprägt — und das ist das Zeugniss seiner hohen Künstlerschaft. An grossartiger Gefühlstiefe, wie sie sich in allen seinen Werken, in unserem Opferliede in der Weise der religiösen Anschauung äussert, kommt ihm nicht leicht Einer gleich, es müsste denn Händel sein, den er selbst ungemein hochschätzte und dessen Grösse mitunter für ihn gewiss etwas Imponirendes hatte, während die polyphone Kunst von Seb. Bach ihn anregen musste, den eigenen Bau der kunstvoll verschlungenen Stimmen kühn und frei zu vollenden. Vergleicht man z. B. die rührende Alt-Arie im Samson: „O hör' mein Fleh'n, allmächt'ger Gott!" mit unserem Opferliede, so wird man nicht umhin können, in beiden eine ähnliche Kraft und Wahrheit des religiösen Gefühles zu erkennen, die sicherlich nicht allein aus der Idee des Allgemein-Schönen, sondern vorzugsweise aus der Tiefe germanischen Wesens herstammt. Wen hätte diese Gefühlstiefe nicht auch in Beethoven's Instrumentalwerken ergriffen, z. B. in der *C-moll-*, in der neunten Symphonie? Wer fühlte es nicht, wie er im *Adagio* der letzteren mit frommer Ergebung der Gottheit sich naht und vom Menschlichen abgewendet eine ganz eigene Geistersprache redet? Die grosse schöne Natur ist der Tempel seiner Andacht. Wenn er ihre sinnlichen Erscheinungen in seinen Kunstwerken idealisirt, wenn ihn Volk und Liebe begeistern, wenn er menschliche Affecte und Leidenschaften gross und wahr darstellt, so ist die Gottheit, die er im Geheimsten anbetet, von deren Ahnung überwältigt er seine tiefsten Tiefen aufschliesst, eine transcendente, über der Sinnlichkeit schwebende, das eigentliche Mysterium seiner Kunst. Seine religiöse Anschauung ist nicht jener sinnlich lockende Pantheismus, der nur zu leicht in Materialismus überschlägt: das Ringen nach dem Uebersinnlichen in der nie gestillten Sehnsucht seiner Phantasie bekundet, dass er hinter den Erscheinungen des Lebens noch ein Höheres, Unendliches ahnte und suchte. Und das Unendliche neigte sich ihm, wie er den Adlerflug begann, die Elemente horchten staunend den begeisterten Ergüssen seines Genius, und Zeus, der Freiheit Wehr und Schild, gab ihm das Schöne zu dem Guten. Was konnte ihm da noch das äussere Ohr gelten, wenn am innern Gehöre die mächtigen Ströme der Harmonie vorüberrauschten, wenn er die Welt umher vergessend sich wiegte auf den breiten Flügeln der Accorde, wenn er das innerste Leben seiner Seele wunderbar entfaltete! Und doch hat er es empfunden, menschlich schmerzlich empfunden, was es heisst, sich abschliessen zu müssen von der traulich familienartigen Gemeinschaft der Menschen; denn er liebte sie, wenn er auch oft von ihnen verkannt ward. Aber er hat auch die Seligkeit empfunden, ganz Künstler zu sein, und im freien stolzen Fluge sich erhebend als eine bewegende Kraft seines und vielleicht kommender Jahrhunderte sich zu fühlen. *W. Hersberg.*

Feuilleton.

Berlin. Nur wenige Tage waren hier anwesend: der als Componist und als ausgezeichneter Musiker sehr geachtete Director des Wiener Musik-Conservatoriums, Hr. Gottfried Preyer, gleichzeitig der durch seine vollendet schönen Künstler-Portraits berühmte Kriehuber aus Wien. Hr. Carl Levy, ebenfalls aus Wien hier angekommen, geht von hier nach Hamburg, um mit Frl. Angri, mit der er bereits mehrere Concerte gemeinschaftlich veranstaltet, auch dort zu concertiren, und wird wahrscheinlich sich von da nach Petersburg begeben. Auch Kapellmstr. C. G Reissiger ist hier anwesend. Hr. Brandus ist nach Paris zurückgekehrt.

— Zum wahrscheinlich in diesem Jahre letzten Gartenfest von Josef Gung'l wurde eine Ouvertüre von Flod. Geyer mit grösster Anerkennung des anwesenden Publicums aufgeführt; über diese sowohl, als über die wiederholt gehörte Symphonie *A-moll* von Conradi behalten wir uns binnen Kurzem eine ausführliche Beurtheilung vor.

— In der vorigen Nummer unserer Zeitung zeigten wir den Empfang einer Kabinets-Ordre an, nach welcher Spontini für den Winter berufen wird, mehrere seiner Opern zu dirigiren. Dies berichtigen wir nach authentischen Nachrichten dahin: dass dieser Allerhöchste Wille Sr. Maj. auf offiziellem Wege Spontini allerdings zugegangen, indessen darin ausgesprochen wurde, dass die spezielle Kabinets-Ordre darüber noch erfolgen soll.

Breslau. Die Feier des 25jährigen Bestehens des Akademischen Musikvereins (Concert, Liedertafel und Festessen) war eine sehr spärlich besuchte. Zu den erfreulicheren Erscheinungen bei dieser Feier nehmen wir Weber's Concertstück, vorgetragen von einem höhern Justizbeamten, Hellwig. Der Musikdir. Klingenberg aus Görlitz, ein ehemaliger Dirigent des Vereins, soll sich, weil man ihn bei dem Arrangement der Feier nicht gehörig consultirt, dermassen gravirt gefühlt haben, dass er die Stimmen eines von ihm vorzutragenden Liedes nicht einschickte. Der Geh. Justizrath Prof. Dr. Abegg hat kurze Zeit nach dem Feste das Curatorium des Vereins niedergelegt und Prof. Dr. Göppert soll nun um Annahme des erledigten Ehrenamtes ersucht werden. Der Musiklehrer des chem. evang. Schullehrer-Seminars E. Richter geht auf höhere Verfügung nach Halberstadt. Ueber die Besetzung der Musiklehrerstellen an den nächstens zu eröffnenden Schullehrer-Seminaren zu Löwen und Steinau hört man noch nichts. Musikdir. Moritz Schön, der bekannte Violin-Virtuose, Lehrer und Componist für sein Instrument, soll Breslau zu verlassen gedenken.

Landeshut in Schlesien. Das hier begangene Elfte Schlesische Musikfest hat sich sehr verschiedenartige Beurtheilungen gefallen lassen müssen. Die Festgenossen aus der Provinz klagen, dass sie auch diesmal in Folge des „Sichzuvorthunwollens" der Künstler aus der Hauptstadt wieder zu sehr zu Nebenrollen verurtheilt worden wären.

Reinerz. Der Componist Kullack hat während seiner Anwesenheit hierselbst in einem zu edlen Zwecken veranstalteten Concerte freundlichst mitgewirkt.

Aus Schlesien. Unsere Magnaten finden an der Unterhaltung stehender Kapellen immer noch kein Vergnügen. Bis jetzt hat nur der Fürst Hohenlohe auf Schlavenschütz in Ober-Schlesien eine wohlorganisirte Kapelle (16 Mann) aufzuweisen. Diese Kapelle steht bekanntlich unter der Leitung des tüchtigen Capellmeisters Scholz.

Aachen. Mad. Palm-Spatzer gastirt hier unter grossem Beifall. Hatte ihr erstes Auftreten als Lucrezia ihr eine günstige Stimmung im Publicum verschafft, so wurde sie in der der Isabelle (Robert der Teufel) Liebling desselben. Vielfacher Hervorruf, selbst bei offener Scene, und Empfang mit Fanfaren, waren die Zeichen der Anerkennung für die treffliche Künstlerin.

Hamburg. Fuchs's neue Oper „Guttenberg" wird nächstens in Scene gehen, wahrscheinlich unter des Componisten eigener Direction.

— Die Bürger-Concerte in der Tonhalle unter Leitung des Hrn. Berens haben wieder begonnen. Dem Vernehmen nach wird Hr. Josef Gung'l mit seiner Capelle im Monat October hier eintreffen — er soll uns sehr willkommen sein.

— Der Stabstrompeter Sachse wird nicht mit seinem Corps Hamburg, wie angezeigt, besuchen, da er hierzu keinen Urlaub erhalten konnte.

— Frl. Babnigg fängt hier immer mehr an zu gefallen. Ein wahrhafter Beifallssturm rief sie in der letzten Darstellung der Donna Anna im Don Juan hervor. Hr. Dalle Aste als Masetto war gleich vortrefflich.

— Am 30. Juli liess sich der Violoncellist Max Bohrer im Thalia-Theater hören. Unstreitig ist dieser Künstler einer der ausgezeichnetsten auf seinem Instrument.

Wien. Hr. Kapellmeister Esser hat für Hrn. Reichard eine Einlags-Arie in Auber's „des Teufels Antheil" componirt.

— Dlle. Zerr ist hier angekommen; der Stephansthurm tremulirt.

— Frl. v. Marra ist hier bereits angelangt. In Aachen sang sie mit ausserordentlichem Beifall; sie gab von ihrem grossen Honorar von 2000 Thlrn. 1750 Thlr. für mildthätige Zwecke. Ein Beweis, dass Frl. v. Marra nicht blos eine gute Stimme, sondern auch ein treffliches Herz hat. *Oe.I.u.M.A.*

— Saphir sagt über den bekannten Concertreisenden-Flötisten Ritter: „Der letzte Ritter auf der Flöte geht nach Amerika. Was verdankt Europa nicht Alles dem unsterblichen Columbus."

— Leopold de Meyer ist hier angekommen.

— Das in Wien erscheinende Journal „die Gegenwart" sagt bei Besprechung eines Concertes von Strauss (Vater) im Sperl am Schluss: „Unter den Gästen befand sich der berühmte Componist Ch. Voss aus Berlin, dessen Grossonkel der grosse Dichter und Uebersetzer Voss war." *(sic!?)*

Prag. Hr. J. F. Kittl, Director des Prager Conservatoriums, ist von der Königl. Academie in Stockholm zum Ehrenmitglied ernannt worden.

— Die Geschwister Neruda werden hier Concerte veranstalten; man ist hier sehr gespannt, diese seltenen Talente, denen überall ein ausserordentlicher Ruf vorangeht, kennen zu lernen.

— Pischek, unser berühmter Landsmann, feiert Triumphe über Triumphe. Am 10. Aug. sang er die Rolle des Prinz-Regenten im Nachtlager von Granada. Die stürmische Begrüssung, ihn wieder in seinem Vaterlande zu sehen, wollte nicht enden, und unzähliger Hervorruf nach jeder Scene und zum Schluss bewies dem Künstler, wie hoch man sein Talent schätzt. Am 21sten sang er in der Oper Belisar und rief wiederholt stürmischen Enthusiasmus hervor. Das Duett im Finale mit Mad. Podhorsky, die die Rolle der Irene vortrefflich sang, war der Glanzpunkt des Abends. Auch Frl. Grosser (Antonina) und Hr. Strakaty (Justinian) waren sehr brav.

— Mittwoch den 25. Aug. gab eine Anzahl von Freunden böhmischer Literatur und Kunst ein glänzendes Festessen zu Ehren unsers gefeierten Landsmanns und Sängers böhmischer Lieder Hrn. Pischek. Mehr als 30 Personen, darunter mehrere Koriphäen der cechischen Literatur und Kunst, hatten sich eingefunden. Zahlreiche Toaste, von Tuschen der Militairkapelle des 1. böhm. Artillerie-Regiments Graf Künigl und lautem *Sláva*-Ruf begleitet, wurden ausgebracht. Abends ward in dem zwar nicht sehr geräumigen, aber freundlichen, netten und gut decorirten Saale des Schützenshauses eine *Beseda* abgehalten, welche Hr. Pischek durch den Vortrag mehrerer Nationallieder, worunter besonders das Hussitenlied enthusiasmirte, verherrlicht hat. Frl. Krop, Sängerin vom Ollmützer Theater, welche demnächst ein Engagement an einer bedeutendern norddeutschen Bühne antritt, sang „*na vlast*" (Lied von J. Skraup, Text von Prof. Machacek) und einen altböhmischen Choral. Der Beifall, der ihr neben einem Rival, wie der Europaberühmte Pischek einer ist, ward, ist jedenfalls eine ehrenvolle Auszeichnung. Dem. Krop ist noch Anfängerin, aber eine talentvolle, ihre Stimme ist eben nicht gross, aber schön und von ziemlichem Umfang, ihr Vortrag gut und gefällig. Auch ein Klavier-Concert war während der Raststunde zu hören, es producirte sich der junge Horn, ein Schüler des Hrn Proksch. Der Abend des 25sten, an dem wir Pischek in seiner eigentlichen Grösse, im Vortrag unserer Nationallieder hörten, wird zu unse-

ren unverlöschlichen angenehmen Erinnerungen gehören. Diesmal zierte die Reunion noch das Erscheinen mehrerer unserer ersten Schriftsteller: Palacky, Prof. Swatopluk Presl, Prof. Smetana (aus Pilsen!) u. A. Die eigentliche Seele der Unterhaltung, die Conversation, ward sehr lebhaft in unserer böhmischen Muttersprache geführt. *Ost. u. West. R.*

Dresden. Der Königl. Sächsische Concertmeister Franz Morgenroth starb am 14. Aug. im 68sten Jahre.

Posen. Der Componist Dobrzynski erhielt für die Dedication eines Liederheftes vom Grafen Radzynski 1000 Preuss. Thlr. und bei Ueberreichung der Dedications-Exemplare noch 250 Thlr. Eine vielleicht noch nicht dagewesene Munificenz.

Leipzig. Am 19. u. 21. Aug. gab Sgra. Angri in Gemeinschaft des Pianisten Carl Levy Concerte im Theater. Auch in Dresden erhielt Sgr. Angri grossen Beifall.

Karlsbad. Rud. Willmers gab am 10. Aug. im Sächsischen Saal eine *Soirée musicale*, in welcher das glänzende Publicum den berühmten Virtuosen mit Beifall überschüttete.

Paris. In der *Oper olympique* soll das Trauerspiel Oedipus von Sophokles mit Musik von Paccini in Scene gehen.

— Vor 1. Sept. wird die Eröffnung der Oper nicht stattfinden können. Mad. Viardot ist für die Monate Januar und Februar bei der Oper in Berlin engagirt. Berlioz hat den Platz als Orchester-Director in London beim Drurylane-Theater angenommen; er erhält für 3 Monate 10,000 Frcs. und wenn sich die Saison verlängert, 20,000 Frcs. für 6 Monate. Er wird ohnedies 4 Concerte geben, für welche ihm für jedes einzelne 100 Pfund Sterling garantirt sind. Am 14. v. M. hat sich der Sänger Gardoni mit der Tochter Tamburini's vermählt.

London. Die Grisi empfing bei ihrem Benefiz als Anna Bolena unter andern Geschenken auch ein höchst kostbares Armband von solidem Gold, mit den ausgesuchtesten Edelsteinen besetzt, auf dem folgende Worte standen: „Die verwittwete Gräfin von Essex an Mad. Grisi, bei Gelegenheit ihres Benefizes als ein schwaches Zeichen ihrer Bewunderung."

Rom. Das Fest der heil. Cäcilia erregte im Publicum viel Aufsehen und wurde auf eine würdige Weise gefeiert. Aufgeführt wurden hierbei folgende Werke: eine Vesper von Raimondi, eine Messe von Basily, eine Hymne von Mercadante und ein *Te Deum* von Aldega — gewiss Compositionen, die auf den Zuhörer nur Andacht üben können; leider aber liess die Ausführung Manches zu wünschen übrig, indem mehrere der bedeutendsten Künstler (aus bisher ganz unbekannten Gründen) nicht beiwohnten.

— In Kurzem soll für wohlthätige Zwecke im Apollo-Theater eine grosse Academie statthaben, bei welcher Gelegenheit Maestro Buzzi mehrere seiner besten Compositionen zu Gehör bringen wird!

Florenz. Ernesto Cavallini, erster Klarinettist am Scala-Theater in Mailand, gab hier Concerte. Alle Nummern, die er vortrug, wurden mit gebührendem Applaus gekrönt; den meisten Beifall erhielt er jedoch in seinem „Fiori Rossiniani", einer Art Potpourri, worin er die beliebtesten Motive Rossinischer Opern mit vielem Geschick verarbeitete. Er gilt hier als der vorzüglichste Klarinettist Italiens.

In eine Musikhandlung kommt ein Herr und fragt: „Haben Sie die Weber'sche Composition Leier und Schwert?" — „Ja!" antwortet der Musikhändler. „Die wünsch' ich aber nicht, sondern die von Beczwarzowski."

Der Grossherzog von Baden lässt den bei dem Karlsruher Theaterbrand Getödteten ein grosses Denkmal setzen.

Bendl, ein in Wien sehr beliebter *Tanz-Componist*, ist in Triest gestorben.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 37. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 15. September 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG

für

BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	Briefe und Pakete	Preis des Abonnements:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 12, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Fromme Wünsche hinsichtlich des Choralgesanges.

(Schluss.)

Ich würde nun auch auf den ziemlich unklar ausgesprochenen Wunsch des literarischen Anzeigers durchaus kein Gewicht gelegt haben, wenn nicht Musiker von einiger Bedeutung eine ähnliche Anklage über den unrhythmischen Choral hätten ergehen lassen, obschon Niemand von ihnen bisher so weit gegangen ist, dass er eine Reform jener Art an den Choralmelodieen selbst für nöthig erachtet hätte. Nägeli unter Andern hält den einstimmigen Choral, wo nicht wenigstens die Orgel die Harmonie mitführt, für keine ächte Kunst (dies ist sein Ausdruck), sondern von einer Volksmenge so ausgeführt, für eine ihrer grellsten Entartungen. Obgleich er den Choralgesang ehrt und er dem Volke nicht entzogen werden dürfe, wünscht und hofft er doch, dass man bald etwas Besseres an seine Stelle setzen möchte — „bis er zum Theil von selbst entbehrlich wird, denn ganz soll und wird er nie untergehen." Er zieht ebenfalls rhythmisches Singen dem gleichgültigen taktlosen Choralgesange vor, indem er sagt: „Wer durch den Choral schon begeistert wird, dem ist nur zu wünschen, dass er von einer so grossen Menge von Stimmen einen populären Chorgesang im Takt — nicht aber den Choral in ganzen und halben Noten, denn das erzeugt rhythmische Missverhältnisse — ausführen höre." In dieser ziemlich oberflächlichen Anklage des Chorales spricht sich nämlich zuerst durchaus nicht der Wunsch seiner Abänderung aus, als vielmehr der, etwas Neues dafür stellvertreten zu lassen. Gegen das letztere lässt sich nichts sagen, dies bleibt einer spätern Zeit anheimgestellt, welche aus innerem Bedürfnisse heraus, wenn dies da sein wird, arbeiten muss; aber es kann durchaus nicht eingeräumt werden, dass der Choral ein taktloser oder unrhythmischer Gesang ist. Der ihm gemachte Vorwurf, dass, weil er aus halben und ganzen Noten bestehe, er unrhythmisch sei, widerlegt sich sogar in sich selbst, und es müssten alsdann auch alle diejenigen Musiken, welche nur aus ganzen und halben Noten bestehen, rhythmische Missverhältnisse enthalten, da sie doch, wenn auch rhythmisch-elementar (der schwereren würdigeren Beweglichkeit zu Liebe), doch ganz wohlgestaltet sind und durchaus befriedigen können. Allerdings lässt sich hingegen auch wohl ein höherer Zustand des Gemeindegesanges denken und möchte im Allgemeinen erwünscht sein; und auch ich habe mich entschieden im Verlaufe dieser Zeilen schon gegen ein arges Schleppen der Melodie erklärt, welche dadurch völlig bis zur Unkenntlichkeit entstellt werden kann. In dieser Hinsicht möchte als Normalbewegung angenommen werden können, dass man jede halbe Taktnote des Chorales zu zwei Allabreveschlägen mittlerer Dauer gelten liesse und übrigens nach dem Sinne des Gesanges sich kleine Maassnahmen der Zeitgeltung erlaubte. Niemand wird sich übrigens weniger gegen irgend eine muthmaassliche Verbesserung des liturgischen Gesanges sperren, als die vertretenden Organe der Kunst oder Künstler, in derem Interesse jene liegt. Wie gross indessen die Schwierigkeiten sind, nur einige wenige und entschieden leichte Weisen in die Liturgie aufzunehmen und sie einer Gemeinde beizubringen, haben neuerdings die Versuche in der Nicolai-Gemeinde zu Berlin bewiesen. Man wollte die gewöhnlichen Responsorien von der ganzen Gemeinde, statt von einem sie ersetzenden Chore ausführen lassen, gab ihr Noten, hielt Uebungsstunden und kam doch zu keinem erwünschten Ziele, wie man es sich Anfangs gedacht hatte, und dies in unserer Zeit, welche doch ihre Musikzustände so hoch erhebt! Am erwünschtesten möchte demnach sein, dass man jedem Gemeindemitgliede Notenkenntniss und Stimme zutrauen könnte, damit Alle an der liturgischen Kirchenmusik Theil zu nehmen vermöchten. Es

könnte dann ein grosses Resultat erreicht werden, der Antheil an dem Gottesdienste wäre ein persönlicher und man könnte fordern, was man wollte, wenn es nur zweckgemäss wäre und so auch endlich den Choral meinetwegen anders rhythmisiren. Weit entfernt, diese höheren Bildungen des liturgischen Gesanges zu verkennen und abzuweisen, habe ich nur die grossen und unübersteiglichen Hindernisse, die sich ihnen in den Weg stellen, zeigen müssen, schliesse mich indessen gewiss allen ausführbaren Vorschlägen zur Hebung und Verbesserung des liturgischen Gemeindegesanges aus voller Seele an, mag nur zu den schon vorhandenen und oft wiederholten Vorschlägen nicht neue hinzufügen, sondern berufe mich in dieser Hinsicht auf Werke, welche sich ausführlich damit beschäftigen, von denen das umfassendste: der Kirchengesang unserer Zeit, beleuchtet von C. H. Sämann, Königsberg 1834, 261 S., sein möchte. Es ist überhaupt ein undankbares Geschäft, Verbesserungen vorzuschlagen, ohne die Macht zu besitzen, sie auch einführen zu können; es ist niederschlagend, zu sehen, dass dennoch Alles beim Alten verbleibt, selbst wenn man noch so überzeugend für seine Sache spricht. So prallen denn die Klagen über den Verfall der Kirchenmusik, vom Choral an alle ihre Stadien hindurch, wie die Kugeln von einer bombenfesten Burg zurück, hinter deren Mauern sich die betreffenden Behörden verschanzt halten. Diese einzelnen Rufe nach Reform verhallen in dem Geräusche der Welt, so lange nicht eine Bewegung aus dem Innern der Kirche selber hervorgehen wird. Sollte also wirklich je einmal eine bewegtere Form des Gemeindegesanges in's Leben treten, so könnte sie offenbar nur ihr Dasein der lebhaftesten Theilnahme aller Mitglieder an ihm verdanken. Ein solches Interesse könnte nur aus einer gänzlichen Umwälzung der Dinge, aus einer neuen Reformation hervorgehen; diese aber möchte schwerlich so gelegentlich von heute auf morgen, oder durch ein literarisches Blatt eingeführt werden können, sondern sie müsste eine Entwicklung der christlichen Kirche selber sein und als solche werden ihr zur rechten Zeit Mittel jeglicher Art genug zu Gebote stehen. Nichts möchte indessen gewaltsamer erscheinen, als an dem Alten ändern, blos um es einmal anders zu haben!

Auch die Zwischenspiele zwischen den einzelnen Strophen des Chorales sind so oft Gegenstand der Besprechung und Anlass zur Anklage gewesen, dass dazu noch etwas hinzuzufügen, fast lästig gefunden werden möchte. Die Eingangs beregte Schrift nennt sie eine tyrannische Albernheit und in ihrer Ausartung mögen sie immerhin dafür gelten. Da der geschickten Organisten immer weniger werden, welche im Stande sind, die Zwischenspiele ihrem Wesen nach anzusehen als Sammelplätze der singenden Masse, so hat man, anstatt sich über das Ungeschick länger zu ärgern, lieber solche Leitfäden aufgezogen, welche nun allsonntäglich abgehaspelt werden. Es giebt Prediger, welche die ganze Trinitatiszeit zur Liturgie den Choral wählen: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'". Nun spielt so ein Tropf von Organisten nicht allein diesen mit allen seinen Versen fort und fort in denselben Harmonieen, die in seinem Choralbuche stehen, sondern sogar mit denselben Zwischenspielen, fünfundzwanzig Sonntage hindurch, was bei vier Versen gerade das Hundert voll macht. Natürlich werden dann die Zwischenspiele lästig, ja sie jagen, wie andere Missbräuche, die Leute zum Tempel hinaus. Ebenso sind sie nachtheilig, wenn der Organist daran seine Geläufigkeit zeigen möchte — kurz, wenn sie sich so geltend machen, dass sie die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Man muss vielmehr gar nicht merken, dass sie da sind, nur dann sind sie von Nutzen, und alsdann möchte ich sie nicht ganz von dem Choral, wie er jetzt einmal ist, verbannt wissen. Denn da Niemand in der Gemeinde das Zeichen giebt, wann die neue Strophe beginnen soll (was aber bei fehlenden Zwischenspielen nothwendig wäre), so wird dies durch eine geschickte Ueberleitung der Orgel ersetzt. Bliebe aber eine solche aus, so entginge den singenden Mitgliedern meist der erste Ton jeder Strophe und wohl hauptsächlich aus diesem Gesichtspunkte sind die Zwischenspiele von der Erfahrung vorgeschrieben, so gut als die Vor- und Nachspiele, und würden, abgeschafft, sogar Nachtheile bringen. Freilich vermag dies aber auch das Ungeschick der Organisten und dafür können wieder die Zwischenspiele nicht. Warum sorgt man nicht für bessere Organisten durch anständigere Besoldung? Zu dem, was ich an andern Orten hierüber gesagt habe, und zu den Bemerkungen, welche die oberwähnte Schrift Sämann's enthält, kann ich mir nicht versagen, einige treffliche Worte des verdienstvollen Organisten Haupt aus der Caecilia (Heft 103) als zeitgemäss wiederholte Mahnung hier beizufügen. Worte, welche gleichfalls eben so wenig den Verfall des Kirchengesanges in Abrede stellen, als den der Organistenkunst. „Diesen" heisst es „haben zunächst die betheiligten Behörden selbst herbeigeführt durch ihre Geringschätzung des Organistenamtes. Wir erkennen diese mehr oder weniger an einer Besoldung, die durch Jahrhunderte dieselbe geblieben ist, ohne Rücksicht auf die stets wechselnden Lebensverhältnisse, welche auch dieselbe bleibt, mag ein Künstler ersten Ranges oder ein Stümper das Amt bekleiden. Ja, wenn sich das Beschneiden nur einigermaassen der Mühe verlohnt hätte, so wäre auch dieses Wenige nicht unverkürzt geblieben. Für eine Geringschätzung des Amtes müssen wir es erkennen, wenn bei dessen Besetzung die Gunst mehr den Ausschlag giebt, als die Geschicklichkeit; denn, wenn man gleichgültig ist gegen die Befähigung zum Amte, so ist man es auch gegen die Führung desselben, und wird es sein, selbst wenn diese eine schlechte sein sollte. Dieses zu allen Zeiten und an allen Orten tief beklagte Verfahren hat recht eigentlich den Verfall der Kunst bewirkt, da nothwendig die ernstlichen Studien und die Geschicklichkeit in dem Grade den Werth verlieren mussten, als ihnen durch Gunststudien der Preis leicht abzugewinnen war."

Wenn nun nach alle diesem eine Reform der Kirchenmusik in ihren Theilen dringend wünschenswerth ist, so möchte sie durch eine Umgestaltung des gegenwärtigen Choralgesanges vermöge einer lebhafteren Rhythmik am allerwenigsten erzielt werden, ja diese möchte sich als geradezu unthunlich herausstellen. Ist hierin wie überhaupt eine Neuerung nothwendig, so kann nur durch wirklich Neues, nicht aber durch Aenderung am Alten, also auf dem Wege der Revolution (nicht der Reform) gewaltet werden und die Bewegung mag der Entwickelung der Kirche selber überlassen bleiben. Somit sind mit Recht die dieserhalb geäusserten Wünsche „fromme Wünsche" von mir genannt worden.

Aehnliche Bewandtniss hat es schliesslich mit dem öfter gehörten Wunsche: es möge endlich doch einmal dahin kommen, dass die Gemeinden den Choral vierstimmig singen möchten. Eine Fabel führt uns in irgend ein Utopien, wo dies der Fall sei und es wäre doch schön, wenn wir, so meint man, dieses Ziel ebenfalls erreichen könnten. Von einem Musikverständigen kann Letzteres weder behauptet oder geglaubt, noch Ersteres gewünscht worden sein. Selbst dann, wenn einmal nach Jahrhunderten eine so grosse Theilnahme an der Tonkunst ausgebreitet wäre, dass man künstlerisch dahin gelangte, allgemein vierstimmig nach Noten zu singen (denn ohne Noten ginge es nicht), möchte wiederum eine solche Stabilität der Harmonie, in welcher die Choräle doch alsdann erscheinen müssten, eben so langweilig eintönig gefunden werden, als die von schlechten Organisten fort und fort wiederkäuete Behandlungsweise nach einem Choralbuch und um so mehr, als ja dann der Bildungsstand ein weit höherer wäre und andere Ansprüche machen würde. Die typische Bedeutung

der Choräle, welche sich in der Wahl der Harmonieen am meisten aussprechen kann, ginge ohnehin verloren, Anderes zu geschweigen. Das Erbauliche des Choralgesanges scheint mir vielmehr in der schlichten allgemeinen Theilnahme Aller zu liegen, das Kunstfertige darf, obwohl es erwünscht ist, die Erbauung nicht beeinträchtigen. Ohnehin liegt im Gesange des Einklanges grosse Kraft, Eintracht und Einmüthigkeit; viele Jahrhunderte haben sich daran begnügen müssen, ja man hat lange keine Gesangsweise für vollkommener gehalten, als die der consonirenden Octave. Somit wird auch dieser Wunsch, dass die Gemeinden vierstimmig den Choral singen möchten, zu den frommen Wünschen gehören. Eine Vermittlung zwischen Anfang und Ziel, d. h. zwischen der schlichten Einstimmigkeit und der Vierstimmigkeit ist hier nicht vorhanden. Selbst die Einführung der Naturharmonie (im zweistimmigen Gesange) ist wegen der Modulationen in den sogenannten Kirchentönen unmöglich. Diese haben in ihren Wendungen so viel, was von dem gewöhnlichen Wege jener Naturharmonie abweicht, dass gewiss mancher in dieser Beziehung mit glücklichem Gehör begabte Kirchengänger von seiner selbsterfundenen zweiten Stimme gern oder ungern zu dem Einklange des *Cantus firmus* hat zurückkehren müssen.

Eben da ich diese Abhandlung dem Drucke übergebe, finde ich in dem Schulblatte für die Provinz Brandenburg (im Juliheft des 12ten Jahrgangs) eine hierher gehörige Notiz des Hrn. Provinzial-Schulrathes Otto Schulz, welche ich wegen der auffallend übereinstimmenden Ansichten nicht umhin kann, vollständig mitzutheilen. Sie lautet also: „Es ist in neuerer Zeit vielfach die Rede gewesen von rhythmischem Kirchengesange und wie unser Kirchengesang durch Wiedereinführung des Rhythmus eine ganz andere Wirkung thun werde, als der jetzige schleppende Choralgesang. In Baiern hat man auch bereits den Anfang gemacht, den rhythmischen Choralgesang wieder einzuführen.“ „Für jetzt“, heisst es dort weiter, „an die Sachverständigen nur ein paar Fragen: Ist denn unser Choralgesang durchaus unrhythmisch? Er bewegt sich doch in einem bestimmten Tact und unterscheidet ganze und halbe Noten. Ferner: Es ist gewiss, dass viele unserer alten Kirchenmelodieen ursprünglich weltliche Lieder gewesen und als solche sicherlich in einem bewegteren Rhythmus, als dem, den wir jetzt haben, gesungen worden sind. Ist das nun eine Verderbung oder ist's nicht zuweilen eine Veredlung der ursprünglichen Melodie? Ferner: Ist nicht der gleichmässige Gang unseres Chorals eine nothwendige Folge dieses Massengesanges und die unerlässliche Bedingung seiner Ausführbarkeit? Würde ein bewegterer Rhythmus mehr als der jetzige zur Andacht stimmen? Würde er der Würde des Gesanges nicht Eintrag thun und der weit verbreiteten Unart, die Kirchenmelodieen durch musikalische Schnörkel zu entstellen, nicht Vorschub leisten?“

Es würde mir in der That eine nicht geringe Genugthuung bereiten, wenn alle diese hier aufgestellten Fragen, welche der bescheidene Verfasser der eben mitgetheilten Notiz „dumme Fragen“ zu nennen beliebt und von denen er wünscht, dass ein Kenner ihn und seine Leser darüber belehren möchte, auf eine genügende und sachgemässe Weise durch vorstehende Abhandlung ihre Erledigung gefunden haben möchten. *Flodoard Geyer.*

Recensionen.

L. Jansa, Six Duos pour Violon et Violencelle (No. 1, 2, 3). Oeuvre 72. Leipzig, chez C. F. Peters.

Der Componist dieser Duos hat sich ganz besonders auf dem Felde der Unterrichtswerke für Violine so viel Verdienste erworben, dass Lehrer, Schüler und Dilettanten des Violinspiels ihm mit Recht grossen Dank schulden. Auch mit diesen Duetten bekundet er auf's Neue sein Geschick, mit welchem er sich auf obgenanntem Felde bewegt. Abgerundet in der Form, frisch in den Themas, fast immer interessant in der Bearbeitung und Ausführung derselben, bewegen sich die Sätze auch harmonisch in ungekünstelter natürlicher Weise; dies ist um so anerkennungswerther, als diese Dues dabei leicht in der Ausführung und wohl hauptsächlich für vorgeschrittene Dilettanten berechnet sind, denen wir sie ganz besonders empfehlen können. Als Musikstück am gelungensten ist jedenfalls das ganze Duo No. 2 zu nennen; ebenso ist das *Allegretto scherzoso* des dritten Duos als ein ganz eigenthümliches und sehr ansprechendes Musikstück hervorzuheben. *C. B.*

August Lindner, Fantasie über zwei deutsche Lieder für Vclle. mit Piano. Op. 3. Hannover, bei Bachmann.

— —, L'infidéle, Elégie pour le Vclle. avec Piano. Oeuv. 4. Ebendaselbst.

Der bisher unbekannte Componist führt sich mit diesen beiden Werken als Mann von gutem Ton in die musikalische Salonwelt ein. No. 1, die Fantasie, enthält eine recht ansprechende Einleitung, ein Lied von Reissiger (mein Reichthum) mit zwei brillanten Variationen, welche sich durch einen passenden Uebergangssatz mit einem als Cantilene fungirenden Liede (an Adelheid) von Krebs verbinden; ein leicht hingeworfenes, gefälliges Rondothema mit einer folgenden Passagenstretta bilden den Schluss. Das ganze Stück dankbar, natürlich und fliessend gehalten, eignet sich sowohl für's Concert als auch für den Salon. Nur wäre zu wünschen (da der Titel zwei deutsche Lieder verspricht), dass der Componist, statt des fraglichen Liedes von Krebs, ein anderes desselben Verfassers gewählt hätte, da von Letzterem gewiss Bessere vorhanden sind, als gerade dieses, was wohl mehr Bellini'schen oder sonstigen italienischen Ursprungs, als einem deutschen Componisten angehörig zu sein scheint.

Was No. 2, die Elegie, betrifft, so ist dieselbe ganz in der Form derer von Ernst; sie bewegt sich eben so wie die vorgenannte Fantasie mit natürlichem Fluss und ist im Ganzen nicht weniger gut zu nennen als die von Ernst oder viele andere Nachahmungen der Letzteren. Beide Werke können sowohl Virtuosen als auch den Dilettanten des Violoncellospiels mit Recht empfohlen werden. *C. B.*

Fanny de Gaschin, Beurrache musicale pour le Piano. Op. 11. Berlin et Breslau, chez Bote & Bock.

Das ist in der That der merkwürdigste Titel, der uns bis jetzt vorgekommen, so ein Kräutlein. Dabei denke ich an Nieswurz, Wolfsmilch, Vergiftung u. dgl. m. Allein es ist so arg nicht gemeint. Wenn auch die Verfasserin ihr Werk nicht für Unkraut halten mag, so erscheint es ihr vielleicht als ein Blümchen, das so nebenher wächst und in den künstlich und künstlerisch angelegten Gartenbosquets nur geduldet sein will. Also Bescheidenheit spricht aus seinen Mienen. Das bestätigt denn auch der weitere Titel: „*Pour ton Album*“. Die Composition ist der Fürstin Drucka-Lubeckà in Petersburg gewidmet. Uebrigens gehört die Verfasserin zur Kategorie der Aeolsharfner und Accordschwärmer. Schwimmende Harmonieen, hinter denen sich andeutungsweise eine Melodie versteckt, ziehen durch stille Abendlüfte. Zuweilen schüttelt das Kräutlein sinnig das Köpfchen und will mit dem Accorde nicht so recht heraus, z. B.:



Dr. L.

J. Wiegand, Lobgesang von Herder, in Musik gesetzt für 2 Solostimmen und 4stimmigen Männerchor. Op. 13. Cassel, bei Carl Lukhardt.

— —, *Kyrie eleison* und Fuge mit Choral für Sopran, Alt, Tenor nnd Bass mit oder ohne Begleitung der Orgel. Op. 14. Cassel, ebend.

Zwei tüchtige kleine Arbeiten, die ihrem Verfasser zur Ehre gereichen. Während der „Lobgesang" für Männerchor mehr homophonisch gehalten ist, entfaltet sich das andere Werk für gemischten Chor, namentlich in der Fuge mit Choral, in reicher und wirksamer Polyphonie. Das letztere Werk möchte geübteren Sängerchören, das erstere weniger vorgeschrittenen Männergesang-Vereinen zu empfehlen sein. *J. W.*

Carl Zöllner, Die Zigeuner, Fantasiestücke für vier Männerstimmen. Op. 10. Leipzig, bei Siegel & Stoll.

Ein Werk des als Componist für den Männergesang rühmlichst bekannten Verfassers, in welchem die Aufgabe, die fremdartigen Weisen einer Zigeunerhorde in ungebundener Form vorzuführen, auf originelle Weise gelöst ist. Das Ganze trägt ein höchst charakteristisches Gepräge und wird, mit gehöriger Beachtung der Intentionen des Componisten ausgeführt, eine dem Inhalt entsprechende eigenthümliche Wirkung hervorzurufen nicht verfehlen. *J. W.*

Otto Nicolai, *Salve Regina* für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 39. Wien, bei Mechetti.

Mit Ausnahme des Vorspiels, dessen freie melodische Entwickelung in der Oberstimme durch das nach Art eines sogenannten *Basso ostinato* durchgeführte Terzenmotiv in den Mittelstimmen gehemmt erscheint, gestaltet sich das Musikstück im Uebrigen dadurch, dass sich der Componist beim Eintritt der Singstimme jener beengenden Fessel entledigt und das begleitende Motiv frei weiterführt, durchaus ungezwungen, fliessend und ausdrucksvoll, so dass diese Hymne als ein Werk anerkannt werden kann, in welchem sich würdige Haltung mit musikalischer Wirkung glücklich vermählt. *J. W.*

C. Löwe, Der Schützling, Ballade von Vogl für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 108. No. 1. Magdeburg, in der Heinrichshofen'schen Musikalienhandl.

P. v. Lindpaintner, Der König und der Sänger, Ballade für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Hamburg, bei Schuberth.

Mit vollem Recht wird Löwe als Begründer und Schöpfer der neuern Ballade angesehen. Er geniesst den Ruhm, eine Musikgattung zu einer Vollendung geführt zu haben, welcher man aus den früheren Leistungen in ihr kaum jemals gewärtig sein durfte. Während sich die Mehrzahl der älteren Balladen-Componisten (z. B. Reichardt) begnügte, die Ballade rein liedmässig zu behandeln und allen Strophen, in einer dem reichen Inhalt dieser Gattung wenig entsprechenden Weise, eine einzige Melodie beizugeben, die im günstigsten Falle doch nur die durch das Gedicht angeregte Grundempfindung wiederzugeben vermochte, während andere Componisten (wie Zelter) wohl gar nur die eintönige, alterthümliche Vortragsweise eines Barden in ihren Balladen-Compositionen nachzuahmen bemüht waren, während endlich noch andere Bearbeiter (Zumsteeg an der Spitze), nachdem sie das Unzulängliche der bisherigen Compositionsweise erkannt hatten, beim nunmehrigen Durchcomponiren der Ballade in das entgegengesetzte Extrem verfielen und durch eine zu ängstliche und umständliche Ausmalung der Einzelheiten im Gedichte, durch ein rein äusserliches Beschreiben der Zustände, Tongemälde zu Tage förderten, die jedweder Einheit der Form und tieferen Innerlichkeit des Ausdrucks ermangelten . . . war es Löwe, dem es durch sein Talent gelang, in dieser Kunstform wahrhaft Vollendetes zu leisten, indem er den Mängeln der eben bezeichneten ältern Compositionsweisen dadurch zu begegnen wusste, dass er sich eine ganz neue und eigenthümliche Ausdrucksweise erschuf, die, bei einer glücklichen Verschmelzung jener der Ballade ursprünglich inwohnenden Elemente des Volksthümlichen und Romantischen, vollkommen geeignet war, den Inhalt des Gedichtes in seiner Ganzheit und wahren innern Bedeutung zu erfassen und treu und charakteristisch in Tönen abzuspiegeln. Die Mehrzahl der aus Löwe's Feder geflossenen Balladen liefert glänzende Belege für das Gesagte und für das seltene Geschick des Componisten in dieser Gattung. Namentlich entfaltet er in seinen früheren Arbeiten eine Originalität der Erfindung, eine Mannigfaltigkeit und Treue des Colorits, eine Charakteristik, Schärfe und Plastik der Zeichnung, die sie zu wirklichen Meisterschöpfungen stempeln und sie stets als gewichtige Documente musikalischer Kunst erscheinen lassen werden. — In neueren Arbeiten, auch in der vorliegenden Ballade, erscheint Löwe indess nicht in dem Maasse bedeutsam, wie früher, und obwohl „der Schützling" immerhin ein nicht gewöhnliches musikalisches Interesse einzuflössen im Stande sein wird, können wir doch die aus dem Inhalte dieses Tonstücks und aus anderen in neuerer Zeit entstandenen Balladen-Compositionen Löwe's geschöpfte Bemerkung nicht unterdrücken, dass der Componist, der auf dem bezeichneten Felde einst Unvergleichliches leistete, den Höhepunkt seiner musikalischen Zeugungskraft in einer Kunstform nicht mehr zu erreichen vermöge, für welche überhaupt der Sinn der Dichter und Componisten ebensowohl wie der Geschmack des Publicums zur Zeit fast als erstorben zu betrachten sein dürfte.

Die andere oben angeführte Ballade: „der König und der Sänger" von Lindpaintner betreffend, so darf sie als ein Musikstück gelten, das sich zwar ebenfalls nicht durch hervorstechende charakteristische Haltung und eigenthümliche Erfindung auszeichnet, dessen Inhalt sich jedoch durch eine, besonders am Schlusse recht ausdrucksvolle, überhaupt angemessene Behandlung des Textes musikalisch wirksam gestaltet. *J. W.*

Berlin.

Italienische Oper.

Das erste neue, bisher in Berlin noch nicht zur Aufführung gebrachte Werk ist *Maria di Rohan* von Donizetti. In Wien und Paris hat diese Oper nur einen secundären Erfolg gehabt; auch bei uns wird sie sich nicht halten können. Uns war es jedoch in hohem Grade interessant, durch eine möglichst vollendete

Darstellung mit *Maria di Rohan* bekannt gemacht zu werden. Donizetti schrieb die Oper in den letzten Zeiten seiner fruchtbaren, musikalischen Thätigkeit, und es giebt sich in ihr auf merkwürdige Weise eine vollständige Sinnesänderung des Componisten in Bezug auf Anlage und Durchführung zu erkennen. Donizetti hat tragische Opern geschrieben, ohne auf das ihm eigenthümliche Talent interessanter Melodiegestaltung zu verzichten. Süsse, einschmeichelnde Melodieen sind sein Naturell, das eigentliche Lebenselement seiner Muse. In *Maria di Rohan* nehmen wir nichts davon wahr, der Componist verläugnet sich selbst, es scheint, als ob er Zutrauen an sich verloren und als ob schon damals ein bedauernswerthes Körperleiden seinem künstlerischen Schaffen Fesseln angelegt habe. Wir begegnen in dem Werke einzelnen Versuchen polyphoner Kunstgestaltung, so namentlich in der Ouvertüre, unnatürlichen Effecten, die auf einer gesuchten Harmoniefolge basiren. Der Componist strebt nach einem grandiosen Pathos und vergisst ganz, dass überall, wo er tragische Wirkungen erzielt hat, diese niemals aus seinen Melodieen resultiren, sondern als Producte auffälliger, künstlerischer Darstellung anzusehen sind. In der ganzen Oper treffen wir keine oder höchstens eine charakteristische Melodie (Act II. Scene 4); Alles verschwimmt unter dem erkünstelten Ballast neuer Constructionen und harmonischer Versuche. Erwägt man, wie wenig in dieser Hinsicht — wir meinen vorzugsweise die polyphone Kunstgestaltung — Donizetti von jeher etwas Anerkennenedes geleistet hat, so kann man leicht einen Schluss auf das hier versuchte Streben machen. Dazu kommt noch die ungünstige Situation, in welche der Componist durch das Textbuch des *Salvatore Cammarano* gerathen war. Die Fabel desselben ist bereits früher von einem französischen Dichter bearbeitet worden und hat eine Hofcabale aus dem Leben des Cardinals Rez, Richelieu's, zur Zeit Ludwig's XIII. zum Gegenstande. Hofcabale und die Idee der Oper, sowohl der tragischen wie der komischen, sind feindliche Pole, die sich nie einander berühren dürfen. Die Musik verlangt Concentration des epischen Stoffs, tiefe lyrische Innerlichkeit. Aller Kram von Intriguen, die durch Briefe, Geklatsch u. dgl. bewerkstelligt werden, steht der musikalischen Behandlung feindlich gegenüber. So erklärt sich die Langeweile während der ganzen Action, wenn auch am Schluss die Spannung sich in etwas steigert. — Die Aufführung, sehen wir von dem Werke selbst ab, enthielt recht viel Gutes. Sgr. Labocetta als Graf von Chalais entzückte durch seine schöne Stimme und lebendige Handlung. Sgr. Ronconi zeigte sich gewandt und energisch als Darsteller und gab in einer eingelegten Aria mehrfache Belege seines kunstvollen Gesanges. Sgra. Olivieri debütirte als Maria di Rohan. Ihre Töne haben in der Höhe etwas Schneidendes. Die mittlere Chorden klingen angenehm und geben weit aus; sie versteht zu singen, ihre Stimme ist kunstgemäss gebildet. Speciellere Urtheile über die Künstler und Künstlerinnen behalten wir uns vor, wenn wir uns nach mehreren Darstellungen mit dem ganzen Personal bekannt gemacht haben werden. *d. R.*

Correspondenz.

Paris, im September.

Seit etwa einer Woche habe ich das schöne Albion mit seinen wiesen- und wälderreichen Gestaden verlassen, und habe es nicht verlassen, ohne mich schwer zu trennen. Kann man auch in musikalischer Hinsicht, wie eigentlich vorauszusehen, nicht befriedigt werden, so bietet doch die Hauptstadt mit ihren reizenden, nahe und ferner gelegenen Umgebungen, die man durch die Expresszüge sehr schnell erreichen kann, so viel Anziehendes und historisch Merkwürdiges dar, dass der Abschied nicht ohne Beimischung stiller Wehmuth erfolgen kann. Doch geschieden musste sein, ich presste die Lippen fest zusammen, und ehe ich's dachte, befand ich mich in Southampton auf dem Dämpfer, der mich hinüber nach Frankreich tragen sollte. Hierbei kann ich nicht umhin, eines tragi-komischen Concerts Erwähnung zu thun. Wir waren auf offener, leicht bewegter See, hatten in südwestlicher Richtung die reizend schöne Insel Wight mit ihrem üppig grünenden Strande und in entgegengesetzter Gegend den Stolz Englands, das herrlich gelegene Portsmouth mit seinen von der Nachmittagssonne hell erleuchteten Thürmen und Häusern, als wir, ganz versunken in den grossartigen Anblick, den die Natur den trunkenen Blicken spendete, plötzlich von der Mitte des Verdecks her durch ein höchst undelicates Musikchor englischer Musikanten aus unseren Betrachtungen gerissen wurden. Schreckliche *D-dur*-Accorde verkündeten die noch schrecklichere Ouvertüre zu Zampa, die unter entsetzlichen Missgriffen der Geiger und mehreren groben Verbrechen der Bläser gegen die Rechtblasekunst endlich ihr Ende erreichte. Ich war auf schnöde Weise aus meinem Himmel gerissen, aller Glanz der Natur war durch dieses Kunstereigniss geschwunden. Das war aber noch nicht genug; er sollte noch mehr schwinden. Die zweite Pièce war eine jener hypersentimentalen Cavatinen, wie sie Bellini in Dutzenden zu Markte gefördert. Eine etwas ausgetrocknete *C*-Klarinette, die hier anstatt des Gesanges fungirte, erging sich bald still klagend, bald laut herzzerreissend seufzend über den merkwürdig geduldigen Ocean. Ich sann auf Rache, fand aber keine, dachte jedoch bei mir: der dich einst gerettet hat aus Räuberhänden, wird dich auch zur Zeit von diesem Uebel befreien. Es folgten noch von der verschwenderischen Kapelle einige harmonische Ausweichungen, deren Jammer zu beschreiben, da ich keine Jeremiasfeder besitze, ich mich zu schwach fühle. Aber Rache, Rache! — Sie blieb nicht aus. — Die Sonne war untergegangen, der Himmel hatte sich bezogen, ein leichter Wind von Westen her setzte unseren Dämpfer in etwas schaukelnde Bewegung — noch trotzten die Musikfrevler. Mit zunehmender Dunkelheit verdoppelte sich die Schärfe des Windes, das Schiff schwankte in graziösen Linien auf dem Meere, die Passagiere erblassten nach und nach, die Schiffsmannschaft wurde thätiger und — die *C*-Klarinette verstummte. Sie lag trauernd, braun und blau geblasen, am Boden des Verdecks; der ihr das Leben gab, war verschwunden: man sagte, er sei von jener unwiderstehlichen Krankheit, die ein tanzendes Schiff mit sich bringt, mächtig ergriffen worden. Ich sah ihn niemals wieder. Das Musikchor war für diesmal seiner Hauptzierde beraubt worden, aber als gute Practiker und echte Männer, die dem drohenden Elemente trotzen, wurde in den Bestrebungen fortgefahren. Jedoch der wachsende Sturm verlangte noch mehr Opfer. Nach und nach verschwanden der Flötist, die zwei Hornisten, der Violoncellist und der Bratschist, bis zuletzt nur zwei Veteranen, zwei lange, dünne Gestalten, vermuthlich auf dem Meere geboren, übrig blieben. Es waren die beiden Violinisten, von denen der eine das Violoncell, das nach guter alter Sitte unten mit einem Spiess versehen war, ergriff. Sie stimmten ihren Schwanengesang an, wie mir schien, eine urweltliche Melodie; doch zu Ende sollten sie nicht mehr kommen: der herzlose Capitain des Dampfboots verbot ihnen jede weitere Expectoration und sie mussten sich zu ihren Leidensgefährten begeben, die in grässlichen Windungen des Körpers auf dem Verdeck zerstreut umherlagen. Sie waren, glaube ich, ausser der Schiffsmannschaft die Einzigen, die gesund blieben. So matt endete ein Concert, das mit so muthigen Strichen und Accorden begonnen. — Ich hatte, wenn auch selbst durch die Seekrankheit gebeugt, dennoch Genugthuung erhalten; so unnütze Störungen müssen bestraft werden. —

In aller Frühe des folgenden Tages landeten wir in Havre,

und nachdem ich mir dort einen Ruhetag gegönnt hatte, fuhr ich auf der Eisenbahn nach Rouen. Der Aufenthalt in Havre und Rouen bot mir musikalischerseits nichts dar. Auf der Reise von dort nach Paris erzählte mir eine junge Russin sehr vornehmen Standes ausserordentlich viel von der hohen Stufe, welche die Musik in Petersburg einnimmt und von der grossartigen Anordnung der dortigen musikalischen Privat-Soiréen. Es findet nach ihrer Aussage dort keine musikalische Soirée ersten Ranges statt, in der nicht wenigstens 25 bis 30 Musikstücke executirt werden. Obgleich diese Dame jung, schön und liebenswürdig war, so glaube ich doch beides nicht, besonders da mir die 25 bis 30 Piecen den sicheren Beleg geben würden, dass die Russen ganz unmusikalisch sind. Welcher Musikfreund, wenn er nicht **Musikwüthrich** ist, kann an einem Abende 30 Salonsstücke zu sich nehmen! —

Jetzt lebe ich in Paris, in der lebendig wogenden Weltstadt, die das höchste Interesse in so vielfacher Hinsicht beansprucht und der Annehmlichkeiten jeglicher Art so unendlich viele darbietet, dass man nicht weiss, was beginnen, wohin zuerst die Schritte lenken. Von Morgens bis spät Abends bin ich auf den unermüdlichen Beinen, die mich von einem Ende der Stadt zum anderen führen. Mein Blick stösst bei diesen Promenaden oft auf grosse und kleine Musikalienhandlungen, deren Schaufenster durchgängig mit Erzeugnissen des Tages und der Stadt geschmückt sind. Ausser unzähligen Fantasien über Theme's aus **David's** „Wüste" fand ich nur noch „*Polka du diable*, *Polka infernale*, *Polka des sorcières*, *Chansons de Panseron etc.*", sämmtlich mit luxuriösen Vignetten ausgestattet. Wollte man nach diesen Schaufenstern den Musikgeschmack der Pariser bestimmen, so würde das Urtheil keinesweges günstig ausfallen. Doch, ob dadurch günstig, ob ungünstig, das soll hier gleich sein: die Deutschen haben bereits längst ihr feststehendes Urtheil über die Musik der Franzosen, über die etwas leichtsinnige, auch wohl frivole Richtung des heutigen Geschmacks. Alles ist für den Augenblick berechnet, für die momentan angenehme, sogenannte pikante Unterhaltung gemacht; Alles zeigt einen gewissen kokettirenden Humor und ist von einer leichten Champagner-Poësie angehaucht; doch, was die Musik erst zur eigentlichen, wahren Kunst erhebt, wodurch sie in Deutschland so hoch gestiegen, ein **tiefer Ernst und tiefes Empfinden des Gemüthes**, verbunden mit den **sorgfältigsten, unermüdlichsten Studien**: das fehlt den Franzosen Alles. Es giebt einige deutsche Musiker in Paris, die sich bereits so französirt haben, dass sie nicht nur den Geschmack und das **oberflächliche** Treiben der Franzosen, das sie „savoir faire" nennen, begünstigen und sich selber in diesen verführerischen Strudel hineingestürzt, sondern auch die ernsten Bestrebungen unserer deutschen Componisten mit mitleidigem Lächeln und Achselzucken betrachten. Für sie ist es am besten, sie bleiben in Paris, um dort mit dem grossen Strome zu schwimmen und während ihrer ganzen Lebenszeit in den von ihnen veranstalteten „*petites soirées*" mitzuwirken. — Nächstens von der Oper.

E. Kriger.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Berlin. Die Gebrüder A. und J. **Stahlknecht** führten am 9. Sept. in einer Privat-Soirée, die ein Mäcen der Kunst veranstaltet hatte, eine neue romantisch-humoristische Composition, „die Walpurgisnacht", auf, welche mit enormem Jubel aufgenommen und *da capo* verlangt wurde. Besonders war es der höchst originelle Hexentanz, der alle Anwesenden entzückte. Wir wünschen nur, dass die geehrten Herren ihre Composition recht bald dem Forum der Oeffentlichkeit überliefern mögen. Grosser Beifall des ganzen Publicums, das zuweilen auch gern einen Scherz hört, würde ihnen gewiss sein. — In einer ähnlichen Abendunterhaltung spielte Hr. **Ulke** aus Frankenstein, den man den Vivier auf dem Brummeisen nennen könnte, auf **zwanzig** gestimmten Brummeisen. Merkwürdig genug ist es, nicht nur Melodieen, sondern auch Harmonieen zu Chören. — Der Pianist Hr. Dr. **Kullack** ist von seiner Reise zurückgekehrt.

— Am 27. v. M. feierte der C. Hennigsche Gesangverein die Festlichkeit seines zehnjährigen Bestehens. Obgleich derselbe bisher nur als Privat-Institut dastand, erwarb er sich doch durch seine rege Thätigkeit weitere Anerkennung und eine ehrenwerthe Stellung unter hiesigen jüngeren Vereinen. Er veranstaltet in jedem Winter drei bis vier Musikaufführungen, bisweilen mit Orchester vor eingeladenen Zuhörern, ausserdem häufig Kirchenmusiken und hörten wir schon manches sehr Gelungene. Durch zwei in letzter Zeit veranstaltete Kirchenconcerte trat derselbe mehr in die Oeffentlichkeit, und sah seine Leistungen in diesen und anderen Blättern mehrfach belobt. Wer da weiss, mit wieviel Mühewaltungen die Leitung eines solchen Vereins verknüpft ist, wird der Beharrlichkeit des Stifters und Dirigenten, Hrn. **Carl Hennig**, die gebührende Anerkennung nicht versagen. Für die bevorstehende Wiedereröffnung der Versammlungen, nach kurzen Sommerferien, wünschen wir den besten Fortgang.

Breslau. Die Geschwister **Neruda** sind hier eingetroffen und wir freuen uns ausserordentlich, die berühmten kleinen Künstlerinnen zu hören.

— Mad. **Meyer**, seit 13 Jahren bei unserer Oper, giebt zu ihrem Benefiz „die Hugenotten". Mad. **Schlegel-Köster** wird die Valentine singen. Die Künstlerin verlässt uns, um mit ihrer Tochter nach Wien zu gehen, derselben dort eine höhere Ausbildung im Gesang zu geben. Die allgemeine Beliebtheit, deren sich die Künstlerin bei unserem Publicum erfreute, sichert ihr ein freundliches Andenken.

Mainz. Am 2. d. M. fand die Eröffnung unseres Theaters statt und schon haben wir drei Opern gehört, Norma, Stradella und Don Juan, die Oper entspricht vollkommen unsern Wünschen. Hr. Fischer ist ein tüchtiger Kapellmeister, und obgleich das Orchester noch nicht ganz vollständig ist, so zeigt das, was wir bis jetzt gehört, dass wir Vorzügliches erwarten können. Mad. **Dressler-Pollert** (aus Hannover) war im Don Juan eine vortreffliche Donna Anna, Mad. **Dupont** eine sehr gute Zerline, Hr. **Leser** erhielt als Leporello grossen Beifall, auch Herr **Eitel** (Don Ottavio) und Hr. **Dupont** (Don Juan) trugen zum Gelingen des Ganzen das Ihrige bei.

Wien. Viel spricht man hier davon, dass **Liszt** die Stellung des unglücklichen **Donizetti** als Hof-Kapellmeister erhalten wird, und diesem Gerücht ist Glauben beizumessen, da man einem Virtuosen, der so viel Verdienste sich durch seine Spenden an Arme, Kirchen u. A. erworben, gern diese Auszeichnung zu Theil werden lässt.

— Die Wiener Musikzeitung berichtet: Der Componist Walther v. **Göthe**, der Enkel des grossen Dichters, aus Meran hierher zurückgekehrt, wird in seinem ländlichen Aufenthalt zu Penzing seine neue Oper vollenden.

— Titl's Oper „das Wolkenkind" kommt erst am 18. d. M. im Theater an der Wien zur Aufführung. **Ditt** ist nach Hamburg abgereist und wird in Fuchs „Guttenberg" debütiren. Die wiederholte Aufführung der Boisselot'schen Oper hat mehr gefallen und wäre es demnach möglich, dass diese Oper sich doch länger auf dem Repertoir erhielte. Die letzte Aufführung des „Freischütz" liess viel zu wünschen übrig; Mad. **Hesselt-Barth** sang die Agathe zum erstenmal; ihre Darstellung befriedigte keineswegs, wenn auch Einzelnes als sehr gelungen zu bezeichnen wäre, als

die Arien: „Wie nahte mir der Schlummer" und „Leise, leise". Mehr war Hr. Formes an seinem Platz. Chor und Orchester schwankte und manche Tempis waren ganz verfehlt.

— Ernst wird in den nächsten Tagen hier eintreffen, auch bestätigt sich immer mehr das Gerücht, dass Mendelssohn-Bartholdy sein Oratorium „Elias", welches zum Musikfest hier aufgeführt werden soll, selbst dirigiren wird.

Leipzig. Die ungarische Sänger- und Tänzer-Gesellschaft giebt Concerte im Theater und findet Beifall.

Regensburg. Der „Bairische Eilbote" No. 103 enthält einen mit „Georg Weber" unterzeichneten Artikel, in welchem gesagt ist: „dass sich eine priesterliche Warnung vor dem Besuche des Regensburger Sängerfestes durch dessen Erfolg gerechtfertigt hätte; der Ausschuss des hiesigen Liederkranzes hat deshalb an Hrn. Walter, Pfarrer zu Stallwanz, brieflich das Ansinnen gestellt, es bei dieser allgemeinen und daher den weitesten Spielraum gestattenden Verdächtigung nicht zu belassen, sondern auch die speciellen Thatsachen, welche den Character des Festes in der von ihm angeregten Weise berühren sollen, auf gleichem Wege zu veröffentlichen. *O. P. A. Z.*

Karlsbad. Dreyschock gab hier Concerte; obgleich ein sehr schlechtes Instrument spielend, riss der grosse Künstler Alles zum stürmischen Beifall hin.

Stutgard. Unser Hoftheater wird erst am 4. Sept. zur Geburtstagsfeier unserer Königin eröffnet werden. Aeusserst geschmackvoll sind die neu eingerichteten Foyer und der neue Concertsaal.

— Am 12. d. M. findet ein grosses Concert von 8 vereinigten Militair-Musikchören statt.

Weimar. Die Eröffnung unserer Bühne wird dies Jahr etwas später als gewöhnlich erfolgen. Unser neuer Intendant, Hr. Kammerherr v. Ziegesar, ist darauf bedacht, die schmalen und für etwaige Gefahr schlecht angebrachten Treppen, welche zu den höhern Rängen führen, in bessern Zustand zu setzen. Frl. Agthe ist wieder auf Gastdarstellungen engagirt. Besonders richtet unser Intendant auf deutsche Kunstproducte sein Augenmerk, was in unserer Zeit, die dem Fremden stets mehr geneigt als dem Heimischen, um so grössere Anerkennung und Nacheiferung verdient.

Wiesbaden. Am 12. d. M. wird ein Gesangfest auf dem Neroberge stattfinden, wozu die rheinischen 15 Sängerbunde eingeladen sind.

Pesth. Dem Klavier-Virtuosen Tedesco wurde eine glänzende Serenade gebracht.

Paris. Die Eröffnung unserer Oper fällt zwischen den 5. und 10. Sept. Die erste Oper wird die Jüdin sein, der Carl VI. und Wilhelm Tell folgen werden. In letzterer Oper wird die in England, Deutschland und Italien gefeierte Sängerin Miss Birch als Mathilde zum ersten Mal auftreten. Auch Duprez, Allzart und Barroilhet werden ebenfalls in dieser Oper mitwirken.

— Mad. Pleyel ist nicht beim Pariser, sondern beim Brüsseler Conservatorium angestellt.

— Zum Besten der Hülfs- und Pensions-Casse des Tonkünstlervereins wird in dem reizenden Blumengarten unter Direction des Herrn Battu, unter Mitwirkung von 150 auserwählten Musikern, ein grosses Concert stattfinden, in welchem aufgeführt wird: 1) die Freischütz-Ouverture, 2) Ouverture aus Iphigenia in Aulis, 3) Jägerchor aus Euryanthe, 4) Gebet aus der Stummen, 5) Schwerdterweihe aus den Hugenotten, 6) Chor aus Armide.

— M. P. Boisselot, Verfasser von „*Ne touchez pas à la reine*", wird eine neue Oper schreiben, deren Gedicht von Scribe und Vaez ist und den Titel „*la Sorière*" führen wird.

— Aehnlich wie bereits in Genf, ist hier ein schwimmendes Theater errichtet. Der Beginn der Vorstellung ist um 5 Uhr Abends und ein Concert beginnt beim Anbruch der Dunkelheit, wo man unter dem Schleier der Nacht die schönen Melodieen Rossini's und Auber's ertönen hört. In kleinen Barken, besetzt von Damen in den elegantesten Toiletten, bietet dieses Schauspiel einen bezaubernden Eindruck, das alle Zuschauer entzückt.

— Die Journale aus Havre, Tronville, Granville u. St. Malo berichten von einer neuen Art Vocal-Concerte, welche Herr und Mad. de Garaudé, Prof. des Gesanges, und Frl. Giannina geben. Alle Musikstücke wurden von 2 sehr schönen Stimmen, einem Sopran und Alt, ausgeführt, und vor jedem dieser Stücke wurde eine kurze Erklärung aus dem überall anerkannten Werke des Hrn. de Garaudé, „die Schule des Gesanges", vorgetragen.

Mailand. Im grossen Redoutensaale des K. K. Theaters *alla Scala* soll in Kurzem ein Monument zu Ehren der Marie Malibran aufgestellt werden. Es ist eben von der Meisterhand des Pompeo Marchese vollendet und, wie man versichert, ein in jeder Beziehung ausgezeichnetes Kunstwerk. Eine Gesellschaft von Actionairen leitet das Unternehmen.

— Die Oper „Leonora" von Mercadante, welche vor 2 Jahren hier ein gelindes Fiasco machte, erregt jetzt die grösste Theilnahme des Publicums. Aprilwetter!

Padua. Die Aufführung „Macbeth's" wurde noch auf einige Tage hinausgeschoben.

Bologna. Maestro Marco Marliani schreibt eine neue Oper, betitelt: „Gussmann der Gute", Text vom Advocaten Mattioli, für die Tadolini, Moriani und de Bassini, welche im Herbste im *Theatro communale* zur Aufführung bestimmt ist. *Gaz. di Bol.*

In diesem Jahre sind bis Ende August folgende Sängerfeste gefeiert worden: Das Niederschlesische auf dem Gröditzberg am zweiten Pfingstfeiertag; eins zu Regensburg am 25. und 26. Juni; ein allgemeines deutsches zu Lübeck am 26. bis 29. Juni; das zweite deutsch-vlämische zu Ghent am 27. Juni; das bergische zu Lunepp am 27. Juni; eins zu Oldenburg am 4. Juli; das der vereinten norddeutschen Liedertafeln zu Pyrmont vom 5. bis 7. Juli; das der Handwerker-Vereine zu Neustadt-Eberswalde am 11. Juli; das des Ilm-Sängerbundes bei Helmstädt am 18. Juli; das zweite des Saale-Sängerbundes zu Naumburg am 27. und 28. Juli; das dritte des Lahnbundes zu Weilburg am 4. Aug.; das elfte schlesische zu Landshut am 5. Aug.; eins zu Elbing am 8. u. 9. Aug.; das des mittelrheinischen Sängerbundes zu Coblenz vom 11. bis 15. Aug.; das erste niederländische zu Arnheim am 15. Aug.; das des thüringischen Sängerbundes bei Eisenach am 23. und 24. Aug. *Char.*

Ein sehr sinniges Andenken an Beethoven wurde Hrn. Prof. Hähnel aus Dresden, welcher, wie wir glauben, das Modell zum Denkmale dieses Tonsetzers in Bonn gefertigt hat, von einer hohen Dame Wiens zu Theil. Gräfin A. veranlasste den Genannten, in ihrer Gesellschaft das Grab Beethoven's zu besuchen, bei welcher Gelegenheit die Gräfin ein paar Zweige abpflückte und mitnahm. Sie bildete später daraus einen Kranz, welchen sie, um ihn vor Vergänglichkeit möglichst zu bewahren, mit einer dünnen, aber für die Luft undurchdringlichen Schicht Kupfers überziehen liess. Geziert mit einem von der Gräfin eigenhändig gestickten Bande wurde dieser merkwürdige Kranz dem ausgezeichneten Schöpfer der Beethoven-Statue übermittelt, eine Gabe der Erinnerung an das Grab des Tonsetzers, wie nicht minder an die zartfühlende Dame, welche eine solche Veranlassung so beziehungsreich zu benützen verstand. *Ö. M. u. Th. A.*

Die Hamburger kleine Musikzeitung bringt folgende Mittheilung:

Ole Bull soll verschollen sein. Wir können darüber nur Folgendes berichten, nämlich: dass Ole Bull am 14 Juni 1846 im Schlosse der Königin von Spanien seine „Polacca guerriera"

mit Pianoforte-Begleitung gespielt hat, dass er dies seinem einzigen intimen Freunde Vuillaume, bekannten Instrumentenmacher in Paris, gemeldet hat und von ihm seit dieser Zeit keine Nachricht mehr zu erhalten war. Weder seine Frau, noch seine Mutter, noch sonst Jemand hat seit dieser Zeit etwas von ihm gehört und ist dies hartnäckige Stillschweigen während beinahe 1¼ Jahr allerdings bedenklich.

Sollen wir uns über das Stillschweigen äussern, so möchten wir behaupten, dass Ole Bull nach Australien im strengen Incognito abgereis't ist, um eine ihm nahe stehende Person, welche nach Sidney verbannt sein soll, befreien zu wollen. Die Zeit wird lehren, ob wir uns in unserer Ansicht getäuscht haben oder nicht.

Am 10. September starb **Carl Mechetti,** Musikverleger in Wien. Einer der thätigsten und umsichtigsten Verleger, war er eine liebenswürdige und bescheidene Persönlichkeit und stand als warmer Freund der Kunst Künstlern stets mit Rath und That zur Seite. Ein ehrendes Andenken werden seine vielen Freunde ihm bewahren.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 38. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 22. September 1847.

NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG für BERLIN,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der neuen musikalischen Zeitung für Berlin durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr.
Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Die Lehre von der musikalischen Composition,

praktisch-theoretisch von *Adolph Bernhard Marx*. Vierter Theil. Leipzig 1847. Breitkopf & Härtel.

Kritisch beleuchtet von *Ernst Kossak*.

Einem so umfangreichen Werke gegenüber, wie diese mit ihrem vierten Theile jetzt vollendete Compositionslehre, ist das erste natürlichste Gefühl das der Bewunderung einer so consequent auf einen Punkt gerichteten Thätigkeit. Auch die Arbeit hat ihre Poesie — wir dürfen mit Recht, diese Mittheilung eines still behaglichen Gefühles über so viel Ausdauer und Unermüdlichkeit, diesen Duft, der über einem grossen, so eben vollendeten und der Welt übergebenen Werke ruht, so nennen und wenn nicht in demselben Maasse, wie der Verfasser, so doch in dem Grade, als wir uns für die Schöpfung und die daran aufgewandte Thätigkeit zu begeistern vermögen, die Freude darüber geniessen. Zu dem gesellt sich nun eine höhere Anerkennung, die der Nachstrebende einem Veteranen der Kunsttheorie widmen kann, es ist die dem Princip des Werkes dargebrachte, die von vornherein, nicht weil sie einer zufälligen subjectiven Uebereinstimmung, denn was läge wohl an solcher, sondern einer der Gesammtvernunft congruirenden, d. h. ächt philosophischen Idee gewidmet wird, mit der Nennung dieses Princips beginnen muss. Diese philosophische Idee ist nicht das Monopol des Verfassers, sie ist das Gemeingut aller Individuen, welche auf den verschiedenen Gebieten des Lebens, der Wissenschaft und Kunst, nicht allein nach einer Erweiterung ihres eigenen Wissens und Könnens, sondern auch nach einer Förderung des geistigen Gesammtlebens lechzen: sie ist die Idee der Bewegung. Wie der Geist überhaupt nur unter der Form der Bewegung auftritt, so ist dem Schöpfer des vorliegenden Werkes nur darum zu thun, Alles nach ihr zu messen, die Gedanken der Kunstheroen in ihrer Beziehung auf Vergangenheit und Zukunft zu entwickeln und uns die Gesammtheit der Kunstwissenschaft, durch seinen eigenen Geist wiedergeboren, als eine organisch Werdende hinzustellen. In diesem Verfahren liegt eine nicht genug zu preisende Resignation, ein Selbstopfer der edelsten Art, denn indem so auf's Entschiedenste gegen die beschränkte Begrenzung durch Definitionen protestirt wird, ist das Individuelle, also im Verlaufe der Zeiten hier und da dem Irrthum Unterliegende, den lernenden Jüngern zu grösstem Vortheile, dem Werke einverleibt und das Ganze so, nicht etwa als eine Cumulation, roh empirisch gesammelten Materials, sondern als ein Höheres, als das lebendige Ganze eines tiefem Nachdenken gewidmeten, nie sich selbst genügenden Kunstlebens, der Mit- und Nachwelt übergeben. Und wenn die Zeitgenossen daran eine reichströmende Quelle der Belehrung finden werden, müssen die Nachkommen selbst das durch die fortschreitende Bewegung Widerlegte, als Hülfsmittel für ihr eigenes Bestreben zu benutzen wissen und so ihrerseits das allzu bescheidene Wort des Verfassers, womit er seine Vorrede beschliesst, bestätigen helfen: „Was aber an unserem Thun recht ist, das wird leben. Und was nicht recht ist — wär' es unser Alles! — das muss vergehn und mag vergehn. Wir haben d[illegible] umsonst gelebt."

Indem wir uns so dem vierten und letzten Theil der Compositionslehre gegenübersehen, versagen wir uns nur ungern die Freude, dem Leser, aus einem nun bereits der Literatur angehörenden Organe, den Hallischen Jahrbüchern für deutsche Wissenschaft und Kunst (1839, 2. April, No. 79) Mittheilungen aus einem damals über frühere Theile des Werkes von C. B. v. Miltitz verfassten umfangreichen Artikel zu machen. Wir befriedigten gern diesen Wunsch, nicht etwa aus dem Grunde, um für den Ausdruck unseres Lobes einen Gewährsmann zu haben, sondern nur, um das, was zum Ruhm der vorangegangenen Theile von einer

ebenso kundigen als gewandten Feder ausgesprochen ist, dem kunstliebenden Leser besser als wir selber es könnten, nach fast einem Decennium noch einmal nahe zu legen.

Der Verfasser bewegt sich in diesem Bande auf einem Gebiete, welches weniger wissenschaftliche Vorarbeiten darbietet, als die bis dahin behandelte Compositionslehre. Ausser den Arbeiten von Swoboda, Sundelin, Gassner (Partiturkenntniss) fand er nichts weiter vor, als das von Hector Berlioz verfasste Werk: *Grand traité d'instrumentation* mit deutschem Text von C. Grünbaum (Berlin bei Schlesinger), denn von älteren Lehrbüchern, wie z. B. Albrechtsberger's sämmtlichen Schriften, herausgegeben von Ignaz von Seyfried, lässt sich wenig mehr sagen, als dass sie summarische Register der Instrumente enthalten, nebst den nothwendigsten Rudimenten in der Fertigkeit, eine plausible, um nicht zu sagen hausbackene Instrumentation zu schreiben. Mehr als dieses strebt nun freilich das umfangreiche Werk von Hector Berlioz an, aber indem er nicht den Zweck der Lehre vor Augen hatte und mehr zu dem bereits des Satzes kundigen Componisten redet, fügt er in der Form geistreicher Aphorismen, der er die splendidest mitgetheilten Partiturbeispiele anhängt, mehr eine Gallerie der Ausnahmsfälle und genialen Blitze grosser Meister, als einen Hinweis auf das in regelrechten Formen gehaltene Correkte in Jenen, seinem Texte an. So wirkt er anregend auf die Phantasie, aber Anregungen der Art sind mehr dem Fortgeschrittenen erspriesslich, als Schülern, die der festen Hand eines sicheren Führers bedürfen.

Dem kommt nun Marx zuvor, indem er nach seinem, bereits in früheren Bänden aufgestellten System, den Gedanken aus sich selber entwickelt und nachzuweisen bestrebt ist, welche Formen der Gedanke vernünftigerweise zu seiner kunstgemässen Manifestation zu wählen hat. Wie in den mannigfachen abstracteren Parthieen der Compositionslehre, wird hier im Concreten festgestellt, dass die Mannigfaltigkeit und innere Charakteristik der Formen in Subject und Object nothwendig bedingte sind. Wie immer muss der Lernende durch eigene Arbeit sich von der Richtigkeit der Lehre überzeugen, so dass durch eigenes Schaffen dieser Theil der angewandten Compositionslehre nach und nach im Geiste reproducirt wird. Drei grosse Sectionen sind es, in die das Ganze vom Verfasser getheilt worden:

I. Harmoniemusik.
II. Orchestersatz.
III. Ensemblesatz.

I. Harmoniemusik. Der Chor der Blaseinstrumente wird unter dieser Rubrik behandelt. Sie sind eingetheilt in die von Metall angefertigten Blechinstrumente und in die von Holz angefertigten Holzblaseinstrumente oder Rohrinstrumente. Diesen voraus aber lässt der Verfasser mit Recht die Orgel gehen, weil das Princip ihrer Tonerzeugung wesentlich dasselbe mit dem der Blaseinstrumente und das Ansprechen des Tones durch den Druck einer Taste nur ein zufälliges, ein blosses Hinzutreten einer mechanischen Hülfe sei.

Nach einer ungemein klaren Auseinandersetzung des ganzen complicirten Orgelwerkes, wobei wir namentlich auf nützliche Winke in Betreff des Register- und des Pedalgebrauches aufmerksam machen, kommen wir zur Darstellung des Orgelcharakters. Hier gestatte man uns, den Verfasser selber reden zu lassen. Nachdem er von der Starrheit der Orgelstimmen, ihrer Unlebendigkeit, allen den durch menschliche körperliche Emanation hervorgebrachten musikalischen Tönen gegenüber gesprochen hat, fährt er fort:

„In dieser Hinsicht bezeigt sich die Orgel also untheilnehmend, fremd gegen das eigentliche Gemüthsleben, das wie jedes Leben als sein erstes Kennzeichen die innere Bewegung und Wandlung weiset. In jeder Stimme, in jeder Stimmcombination, giebt uns die Orgel einen unveränderlich gleichen Ausdruck, und wiederum ist jeder einzelne Ton von der ersten Ansprache bis zum letzten Hauch ein unveränderlich starrer Anklang, wie sanft und süss auch sein Material sein mag. Es ist die ungemüthliche, ja unmenschliche Seite des in anderer Hinsicht so wunderwürdigen Instrumentes, weil es die unlebendige ist. Und dies mag der Grund sein, weshalb die neuere Tonkunst neben den unermesslichen Fortschritten namentlich des Instrumentalsatzes und ungeachtet des unverkennbaren hohen Talentes so manches Orgel-Componisten doch im Orgelsatze nicht wesentlich weitergekommen, sondern eher gegen die Leistung der alten Meister, namentlich Seb. Bach's, zurückgekommen ist. Das Gemüth, überhaupt die Subjectivität — das persönliche Leben ist in dem letzten halben Jahrhundert zu entschieden zum Selbstbewusstsein und zur Geltendmachung gelangt, der Ideenkreis der Kunst ist damit zu weit und frei geworden, als dass sich das Alles unterdrücken und vergessen liesse."

Nach zwei diesen Gegenständen gewidmeten Abschnitten werden wir im dritten endlich in Styl und Form der Orgel-Composition geführt. *A.* Breite und Ruhe der Anlage und Führung. *B.* Massenkraft und Polyphonie. *C.* Die Kunstformen. 1. Die Fuge; 2. Fugirter Choral, Choral mit Fuge, Choralfiguration; 3. Orgelphantasie; 4. Sonate; 5. Variation; 6. die Berücksichtigung der gottesdienstlichen Verhältnisse bei den Orgelformen. Alles das erläutert der Verfasser mit einer Präcision der Entwickelung und unterstützt es bei seiner ungemeinen Belesenheit in den Werken Johann Seb. Bach's mit so viel schlagenden Beispielen, dass wir auf etwa 42 Seiten ein Werkchen über die Orgel erhalten, das für sich gedruckt, in der Hand eines jeden Organisten zu wünschen wäre, indem es die schätzbarste Belehrung durch diese stete Beziehung der technischen Elemente auf die höhere ästhetische und gedankliche Sphäre gewährt. In einem Punkte möchten wir mit dem Verf. hadern, dass er, obschon eine Menge Einzelnheiten dahin gedeutet werden können, in einer siebenten Unterabtheilung nicht über die Improvisation auf diesem grossartigsten aller Instrumente etwas Ausführlicheres gesagt hat. Ihn gerade hätten wir über diesen Punkt, zur Anregung eigener Ideen vorzugsweise gern sprechen hören, da wir hier an eine Seite der Behandlung dieses Instrumentes treten, die, wenn gleich im Widerstreit mit der Natur desselben, doch auf die geistige Anregungskraft gewisser gottesdienstlicher Functionen in hohem Grade einwirkend sein kann. Vielleicht ruht eben in dieser Unerbittlichkeit des Tones, dem ewig bewegten Menschengeist gegenüber, eine Poesie, die sich in der Improvisation zu einer wahren Versöhnung gestalten liesse. Die Anregung der Leidenschaft und ihre Verklärung durch himmlische und religiöse Empfindungen, wie wir sie aphoristisch in den „Betrachtungen über Kunst und Kritik" angedeutet haben, könnte vielleicht von hier ausgehen und so manche monotone musikalische Ceremonie zu einem sinnigen Kunstprocess gestalten, dem eine, wenn auch nur momentane Berechtigung: um erhöhte andächtige Stimmung erzeugen zu können, eingeräumt würde. (Fortsetzung folgt.)

8. —



Recensionen.

L. Spohr, 15tes Concert für Violine mit Orchester oder Piano. Op. 128. Hamburg u. Leipzig, Schuberth & Comp.

L. Spohr's Violin-Concerte bilden eine vollständige Gallerie Meisterwerke, deren Classicität schon längst anerkannt ist. So viel auch die berühmtesten Matadore unter

den Violin-Componisten, z. B. **Viotti**, **Rode**, **Kreutzer** etc. zu ihrer Zeit in der Reihenfolge ihrer Concerte geleistet haben, so finden wir ihre besseren Arbeiten doch erst in späteren Nummern, so bei Rode von No. 7 bis 10 u. s. w. Verfolgen wir dagegen die Concerte von **Spohr** von No. 2 an, so ist jedes für sich ein ausgeprägtes Meisterwerk und gleichwohl ist es doch, als ob Jedes der Folgenden das Vorhergehende an Schönheit überbieten wollte. So wie nun ferner die letzten Werke der obgenannten Meister gegen die ihrer mittleren Periode zurückstehen, so finden wir es in diesem neusten Concert von Spohr umgekehrt; dasselbe bekundet eine eben so ausserordentliche Geistesfrische, wie nur irgend eines seiner früheren, und es hat demnach den vollsten Anspruch auf den ihm gebührenden Ehrenplatz in der vorerwähnten Gallerie.

Es ist weltbekannt, dass L. **Spohr** unter den deutschen Componisten die vollkommenste Herrschaft über die Technik und die Formen der Kunst ausübt, mithin bleibt uns speciell hierüber bei diesem vorliegenden Werke nichts zu sagen übrig. Wollen wir dasselbe mit einem der früheren des Meisters vergleichen, so würde es in der ganzen Haltung des Characters mit dem 7ten (*E-moll*) die meiste Aehnlichkeit haben. Die Form des Concerts ist die grössere, d. h. in drei Sätzen; da diese Letzteren jedoch zusammenhängen, so hat der Componist vorsichtiger Weise das erste Ritornell des ersten Satzes nur in folgenden acht Tacten gegeben:

Allegro.



und sind überhaupt sämmtliche Tutti nicht länger, als es für die nöthigen Ruhemomente des Spielers erforderlich ist.

Wie der obige Anfang genügend zeigt, ist der Character des ersten Satzes würdevoll ernst; der erste Einschnitt bildet das Hauptthema, welches dem ganzen Satze zum Grunde liegt und zu den Passagen der Solostimme im Orchester in schönen harmonischen Wendungen auf mannigfaltige Weise durchgeführt ist. Das zweite (einem Marsch ähnliche) Thema (*G-dur*) verbleibt nur dem Orchester, während die Solo-Violine dazu folgende bewegtere graziöse Gegenmelodie führt:



dessen Triolenfigur echoartig, sogar zuweilen Flageolet (bei **Spohr** etwas Seltenes) vorkommt. Die Hauptpassage des ersten Solo's ist brillant, modern und dabei doch auf solidem Grunde beruhend, wie alle Passagen Spohr's. Das zweite Solo contrastirt gegen das erste sehr schön, indem es aus einer imposanten, gehaltenen Cantilene besteht, wozu das Orchester in arpeggirenden ¼-Triolen begleitet, jedoch gegen den Schluss hin die Figur des Hauptthema's einige Male blicken lässt und dadurch, den ganzen Eintritt desselben vorbereitend, das dritte Solo einführt.

Das *Larghetto* (*A-dur* 6/8-Tact), durch einen kurzen Uebergang mit dem ersten Satze verbunden, ist in Romanzenform, besteht aus einem schönen, gesangreichen Thema und einem etwas passionirten Mittelsatz, welcher auf eine Triolenfigur basirt, diese in schöner Modulationsfolge, besonders von den Bässen imitirt, durchführt. Hiernach tritt das erste Thema in *A-dur* wieder auf, wendet sich jedoch sehr bald nach *As-dur* und der Componist lässt, schon mit dem Auftact zum Thema des Rondo spielend, Letzteres wie folgend sehr originell eintreten:

Larghetto.



Der Glanzpunkt des Concerts ist unstreitig das Rondo und mit Recht nennt es der Componist: *Rondo grazioso*, denn das Thema ist wirklich eins der grazieusesten, was uns in neuester Zeit vorgekommen. Der ganze Satz bewegt sich durchweg reizvoll tändelnd, brillant in den Passagen, dabei edel und musikalisch schön. Er bildet mit dem Larghetto zusammen vorgetragen gewiss eins der effectvollsten Concertstücke, wofür sämmtliche Violin-Virtuosen dem Vater **Spohr** immerhin eine besondere Dankadresse votiren können.

Obgleich alle drei Sätze zusammenhängend ein Ganzes bilden, so ist doch der Abschluss des ersten *Allegro* vom Componisten so vollkommen angedeutet, dass jeder Violinist, welcher sich die für den Vortrag des ganzen Musikstückes allerdings erforderliche grosse Ausdauer nicht zutraut, oder aus sonstigen Rücksichten nicht das ganze Concert vortragen will, die Wahl hat, nur den ersten Satz oder Larghetto und Rondo zu spielen.

Die Ausstattung des Werkes ist sauber, nur hat der Corrector in der über dem Pianoauszug stehenden Violinstimme hin und wieder einzelne falsche Noten übersehen, wie z. B. Pag. 19, Syst. 3, Tact 4 u. 5. *C. B.*

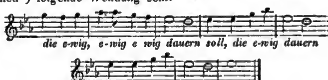
J. C. Schärtlich, Vier Gesänge für Männerstimmen, sechstes Heft der Liedertafelgesänge. Berlin, bei Bote & Bock. Partitur und Stimmen.

Ein Heft für Liedertäfler, den Prenzlauern gewidmet und dem Sinne ihres Stiftsherren Zelter getreu. Wie seine Lieder immer derb, aber nicht selten auch trocken, so enthalten die hier zu besprechenden viel Gutes neben manchem Altmodigen, was noch aus jenen ersten Zeiten des Männergesanges überkommen ist. Es seien hierher nicht allein die von Hoffmann von Fallersleben so köstlich persiflirten Brummstimmen, welche hier sogar ritornellartig selbstständig, gerechnet. Aber eine Melodie, wie diese, in dem ersten Liede: „Nach dem Rheine“:

Sostenuto.



unter Andern mit einer doppelten Wendung zur Dominante und den langen Einschnitten ist gewiss nicht geschmackvoll. Nicht minder altfränkisch möchte in dem zweiten („Königslied“) folgende Wendung sein:



Aehnlich im dritten Liede: „Seifried Schweppermann“, worin ausserdem ein ganz trockenes Recitativ. Grössere Verbreitung möge und wird sich gewiss das letzte Lied: „Verschwisterte Künste“ wegen seiner Frische in Form und Inhalt erfreuen. *Fl. G.*

Wilhelm Greef, Männerlieder, alte und neue für Freunde des mehrstimmigen Männergesangs herausgegeben. Drittes Heft, 20 Lieder enthaltend. Essen, bei Bädeker, 1847.

Es ist die vorliegende Sammlung kein Originalwerk und macht daher auf ein Kunsturtheil keinen Anspruch. Wir heissen sie, als zu didactischen Zwecken wohl geeignet, willkommen in einer Zeit, wo der Männergesang durch rege Bemühungen tüchtiger Musiker neue Belebung erfahren. Die in der Sammlung enthaltenen Lieder sind theils bekannt, theils neu. Unter den Componisten nennen wir Fr. A. Schulz, H. G. Nägeli, Fl. Geyer, Erk, Speyer u. m. A.

Dr. L.

Correspondenz.

Prag, den 19. August.

Geehrte Redaction!

Obschon nicht aufgefordert, Ihnen über unsere musikalischen Zustände zu referiren, so will ich doch wenigstens als treuer Leser Ihrer geschätzten Zeitschrift einen einfach kurzen Bericht einsenden; um so mehr, als bereits von mehreren bedeutenden Städten die Resultate des musikalischen Wirkens hier niedergelegt worden und Prag, welches wir Patrioten so gern als das Eldorado, als „das gelobte Land aller Musik“ betrachten und auch anerkannt sehen wollen: sollte von dieser Begünstigung ausgeschlossen sein? Kaum glaublich. Einerseits wäre der Grund wohl darin zu suchen, dass wir einen gänzlichen Mangel*) an musikalisch-verständigen Referenten und Kritikern besitzen, so dass vor Kurzem ein hiesiger, überaus thätiger Musikalienhändler einen bedeutenden Preis auf den Kopf eines musikalischen Referenten setzte, um einen zu gewinnen! Vergebens, und dennoch wird sehr viel in unsern und andern Blättern über Musik geschrieben und gedruckt, dass es ein Gräuel ist. Es kann einem Jeden frei stehen, über Musik zu urtheilen, und man kann auch nichts dagegen einwenden, sobald das Urtheil nur nach den wahren Principien der Kunst abgefasst ist. In der Kunst giebt es kein Monopol und jedes gesunde Urtheil verdient Beachtung. Andererseits wird hier viel, sehr viel Musik gemacht und es fehlt auch nicht an Künstlern, wohl aber an Stoff, um Interesse zu erregen für eine allgemeine Verbreitung. Künstler heisst heut zu Tage nicht nur wer, sondern wen die Kunst hat, d. h. wer von ihr leben will, nöthigenfalls auch ohne sie zu besitzen. Ihre Kostgänger und Schmarotzer wähnen sich von ihr adoptirt und bedienen sich keck ihres Namens. Daher kommt es auch, dass der Künstler so viele sind und es ihrer dennoch so blutwenige giebt!

Doch gehen wir nach diesem langen Präambulum endlich zur Sache selbst über.

1. Wir beginnen beim „Conservatorium“, der sogenannten Hochschule der Musik. Director derselben ist der rühmlichst bekannte Componist der „Jagdsymphonie“, J. F. Kittl, dessen erstes grösseres Instrumentalwerk bei Weitem mehr Aufsehen machte, als alle seine nachfolgenden Werke, was um so auffallender ist, als eben jene Symphonie, wie auch eine Ouvertüre etc. und mehrere Klavierpiècen noch in dessen Dilettantenperiode gehören und als Director des Conservatoriums unsers Wissens eine Fest-Ouvertüre zur Eröffnung der neuen Direction des Prager Theaters und eine Symphonie *A* 2, welche wohl in den Leipziger Gewandhaus-Concerten aufgeführt, aber nicht die aufmunternde Nachsicht der Kenner erhalten konnte, geschrieben.

Als Director des Conservatoriums hat Hr. Kittl sowohl die täglichen Orchesterproben zu leiten, als auch die musikalische Theorie der Harmonie und Composition vorzutragen, welche letztere, so viel wir bei der kürzlich stattgehabten Prüfung bemerkten, nach F. D. Weber's Lehrbuche geschieht. Als Professor der Violine ist Hr. M. Mildner, ein Schüler P. Pixis, und das genügt. Eben so tüchtig sind Klarinette durch Hrn. Prof. Pisarowitz und Oboe durch Hrn. Bauer besetzt. Auch die übrigen Instrumente werden stark betrieben, nur sind die Leistungen der absolvirten Zöglinge nicht bedeutend genug, um besondere Aufmerksamkeit erregen zu können. Als Prof. des höhern Gesanges, in Concert- und Opernschule eingetheilt, ist der gediegene Componist der Oper „Consuelo“ und mehrerer Gesänge Gordignani. Ausserdem werden die sämmtlichen Zöglinge noch in der Aesthetik, welche der Redacteur des „Oesterreichischen Theater- und Musik-Albums“, Hr. Prof. Bentel vorträgt, und in den literarischen Gegenständen, wenn auch mit geringem Erfolg, unterwiesen. Die Zöglinge können nur mit Vorkenntnissen in das Conservatorium aufgenommen werden, überlassen sich gänzlich dem Studium und der technischen Ausbildung ihres Instrumentes, hören etwas Harmonielehre und werden nach sechs Jahren entlassen, wo sie meist als Orchestermitglieder oder Militair-Kapellmeister untergebracht werden.

So viele Jahre dieses Conservatorium bereits besteht und welchen Rufes im In- und Auslande es sich erfreut, so kann nicht

---

*) Mit Ausnahme eines B. Gutt, Dr. Ambros, der Davidsbündler und J. Heller, Componist der Oper „Zamora“.

geläugnet werden, dass bisher noch wenige bedeutende Künstler oder etwa Componisten aus demselben hervorgegangen, was doch Aufgabe und Zweck eines Conservatoriums ist und sein muss.

2. Die Orgelschule. Zweck derselben ist, Organisten zu bilden, wozu sich meistens Lehramts-Candidaten widmen. Director und Professor ist J. Pietsch, verehrt als Böhmens erster Organist *(non vero)*. Das Institut besteht bereits sehr viele Jahre und hat noch keinen Organisten von Bedeutung gebildet! Am allerwenigsten darf man unser Orgelspiel mit dem zu Dresden, Leipzig, Berlin, Breslau vergleichen, welches selbst schon die noch unausgebildete, sogenannte kurze Octave des Pedals unmöglich macht. Der Cours dauert hier zwei Jahre und die Schüler werden ausser dem Orgelspiel mit der Harmonie und dem strengen Satze bekannt gemacht. Die jährliche stattfindende Prüfung lässt einen unbefangenen Blick in das Ganze thun.

3. Die Sophienacademie. Den Statuten zufolge soll sie den „Sinn für classische Musik veredeln und befördern", giebt aber monatliche musikalische Unterhaltungen, in denen meistens moderne Quartette, als Ständchen, Jägerlieder etc., Arien aus den bekanntesten italienischen Opern und sonstigen *ettis* und *inis* zu Gehör gebracht und fast in jeder Unterhaltung wiederholt werden. Eine interessante Abwechslung im Repertoir findet nicht Statt, noch weniger eine solide, gediegene Wahl der Tonstücke. Der provisorische Director desselben ist J. N. Skraup. Das Institut wird frequentirt von jungen Männern, denen Musik Erholung und Vergnügen gewährt; auch wird daselbst, wenn auch leider nur sehr dürftig, jungen Mädchen Unterricht, im Gesange und Klavierspiel ertheilt.

4. Der Cäcilienverein. Ebenfalls ein Dilettanten-Gesangverein mit einem vollständigen Orchester aus bedeutenden Kräften von Dilettanten und Militairmusikern vom Regiment „Wellington" besetzt. Bezweckt die Aufführung von Gesangs-Quartetten, Chören mit und ohne Orchester, Ouvertüren, Symphonieen von Haydn, Hesse, Beethoven etc. und andere gediegene Werke, sowohl von anerkannten Meistern, als auch zum Theil noch nicht gehörter Tonwerke. Director des Vereins ist ein Dilettant, Hr. Abt.

Hier drängt sich uns die Betrachtung auf: was könnte geleistet werden, wenn die so reichen Kräfte ein Ganzes bilden würden — *pia desideria* — aber die böhmische Erbsünde, der Egoismus, wuchert zu stark und lässt ein freundschaftliches Zusammenwirken und Unterstützen nicht gedeihen. Jeder ist sich selbst der Nächste und strebt nur nach dem Einzelnen; für das Gedeihen der Kunst, für die Förderung echter Musik, dieselbe zu wahren und stets würdig zu vertreten und die That auf eine Pflanzschule tüchtiger Musiker zu richten, wer ist von solch hohem Berufe durchdrungen?

Nachdem wir nun die Institute zur Bildung Erwachsener vorgeführt, gehen wir zur Aufzählung der Bildungsschulen für die Jugend beiderlei Geschlechts über. Da nimmt vor allem Andern:

5. die Musik-Bildungsanstalt des Hrn. Jos. Proksch einen hohen Rang ein. Sie bezweckt eine möglichst allgemeine und vielseitige Ausbildung in der Musik als Kunst und Wissenschaft, sowohl im Klavierspiel als auch in der musikalischen Theorie und Composition für Zöglinge beiderlei Geschlechts und sich bildende Musiklehrer. Aufgenommen werden Zöglinge im Alter von 8 bis 10 Jahren ohne musikalische Vorkenntnisse; der Unterricht selbst wird nach einem bestimmten Systeme, nach einer eigenen Methode des Hrn. Proksch auf eine pädagogische, rationelle Weise mit dem günstigsten Erfolge ertheilt. Das dieses Jahr ausgegebene Prüfungs-Programm zertheilt die Zöglinge *a*) in weibliche, *b*) in männliche, wovon jedes Geschlecht in Elementarklassen zu vier Abtheilungen unter der Leitung von vier Lehrern und in höhere Klassen zu fünf Abtheilungen unter der Leitung von vier Lehrern und dem Director abgesondert sind. Eben so zerfallen die männlichen Zöglinge in vier Elementar- und höhere Klassen. Der Cours dauert sechs Jahre und nach Absolvirung desselben widmet sich die Mehrzahl der Zöglinge dem musikalischen Unterrichte und sie werden als Musiklehrer sehr gesucht — dem Verdienste seine Krone!

6. Die Anstalt im Klavierspiel des Hrn. J. Kisch nach der Methode der Frau Schiedelmeisser in Berlin konnte es nicht zu einer bedeutenden Höhe bringen und sieht ihrer baldigen Auflösung entgegen. Uebrigens ist Hr. Kisch ein verständiger Lehrer und hat bereits mehrere fertige Spieler gebildet. „Liebe das Gegenwärtige und strebe nach dem Bessern" ist eine weise Lehre des Alterthums.

7. Das Musikinstitut des Hrn. C. Hoditz. In demselben wird blos Klavier-Unterricht ertheilt, weniger für Elementar, als meist für solche, die schon Unterricht genossen. Hr. Hoditz (ein Schüler aus Tomaschek's Schule) hält sich an kein bestimmtes System oder an irgend einen vorgeschriebenen Plan und hat dennoch Klavierspieler aufzuweisen, denen aber das Schöne und ein richtiger Geschmack abgeht; dafür aber ein affectirtes und manirirtes Spiel haben und als Saitenstürmer und Klavierpauker anerkannt sind.

8. Die Musik-Bildungsanstalt des Herrn J. Jiranek rechtfertigt in ihren Leistungen (den musikalischen Unterhaltungen und der kürzlich stattgefundenen Prüfung) keineswegs den angenommenen bedeutungsvollen Namen „Musik-Bildungsanstalt". Uebrigens scheint es auch nur eine Anstalt *en miniature* nach Art und äusserer Einrichtung des Hrn. Proksch zu sein, indem wir daselbst auf nichts Neues, Eigenthümliches und Eigenes stossen und auch die Prüfungs-Programme sich als wahre Plagiate darstellen. Die öffentliche Prüfungsproduction vermochte nicht, uns vielversprechende Hoffnungen für die Zukunft abzugewinnen, obschon das Sprichwort sagt: „*beati pauperes spiritu*", indem an dem musikalischen Unterrichte der lieben Kleinen viel zu viel Mechanismus klebt —

......................nicht die Spur
Von einem Geist und Alles ist Dressur!

9. Die Lehranstalt im Pianofortespiel und Gesang des Hrn. J. Horak, derselbe Horak, der eine musikalische Brochüre, „die Mehrdeutigkeit der Accorde", von sich gegeben und welche als Tomaschek's geheime Lehre der musikalischen Harmonie sich präsentirt. Ueber die Anstalt lässt sich noch nichts Bezeichnendes sagen, indem noch keine Resultate vorliegen. Dasselbe gilt auch:

10. von der Gesangs-Lehranstalt des Hrn. Chladek, Regenschori beim Hrn. Franz. Ueber beide Anstalten lässt sich nur sagen, was Shakespeare irgendwo ausspricht: „Ihr guten Leute, aber schlechte Musikanten".

So weit dieser gedrängte kurze Ueberblick; mein folgender Bericht wird erst ins Detail, in das *pro* und *contra*, eingehen. Für den Fall jedoch, dass Ihnen mein Urtheil hier und da zu streng, mein Tadel zu herb dünken sollte, erlauben Sie mir, an des weisen La Roche-Foucaulds Maxime zu erinnern: „Man muss oft schlimmer scheinen, als man ist"; es soll auch hier der gute Zweck das scharfe Mittel heiligen. Allerdings gebiert die Wahrheit den Hass, und dennoch haben wir nicht gezaudert, in ein Wespennest zu greifen; sie alle scheuen der Wahrheit Licht, wie die Eule den Sonnenstrahl und möchten am liebsten, wie G. Weber sich ausdrückt, „dem Kühnen, der ihnen die Wahrheit zeigt, die Fidel um die Ohren schlagen".

Dr. C. Mühlstein.

Feuilleton.

Berlin. Eine ungarische Sängergesellschaft, unter Leitung des Herrn Havi, beginnt an der Königsstadt Academien zu geben. Sie leistet im Nationalgesange Ausgezeichnetes und behalten wir uns einen specielleren Bericht für spätere Zeit vor.

— Der Königl. General-Musikdirector Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy wird in einigen Tagen hier eintreffen. Der Chef der Musikhandlung Ewer & Comp. in London (Hr. Buxton) weilt seit kurzer Zeit unter uns. Ebenso der Pianist Rubinstein, welcher seinen Plan, nach Amerika zu gehen, noch nicht ganz aufgegeben.

Breslau. Hr. Musikdir. Bilse aus Liegnitz trifft zu Concerten wieder hier ein. Die Aufführung der Hugenotten hat bereits stattgefunden. Nicht so bald erinnern wir uns eines so genussreichen Theaterbesuchs. Mad. Meyer, die Benefiziantin, war in der Rolle des Pagen sehr brav; über Mad. Schlegel-Köster's Leistung als Valentine steht das Urtheil dieser Rolle als einer vollendeten Meisterleistung schon fest und fand nur neue Bestätigung; Mad. Küchenmeister als Königin vortrefflich, überdies waren alle Mitwirkenden sehr brav. Das Publicum spendete vielen Beifall und das Haus war bis auf den letzten Platz gefüllt.

— Den 16. Sept. Die Geschwister Neruda haben gestern ihre hier zu gebenden Concerte im Musiksaale der Universität eröffnet. Der Zuspruch war zwar ein mässiger, doch wird er in den nächsten Concerten schon grösser werden. Bériot, Ch. Voss, Prudent, Jansa und Vieuxtemps, reichet den lieben kleinen Virtuosen gelegentlich freundlich Eure Hände dafür, dass sie Euch durch den Vortrag Eurer Werke wiederum bei uns verherrlicht haben. — Von Adolph Hesse's Schlesischem Choralbuche wird jetzt die vierte Auflage veranstaltet. — Der tüchtige Cantor Mettner aus Oblau ist als Musiklehrer des Seminars zu Löwen vocirt worden. Der Organist Päzold ist zum Ober-Organisten an der zweiten Breslauer Hauptkirche avancirt.

Köln. Unsere Bühne, die seit dem Abtreten des vorigen Directors geschlossen war, ist wieder eröffnet worden, und wir freuen uns, dass der neue Director, Hr. Gerlach, durch Engagement tüchtiger Mitglieder ein vortreffliches Ensemble geschaffen. Als erste Sängerin ist Mad. Fliess-Ehnes und Mad. Lutz engagirt. Hr. Klemenz, erster Bass, besitzt eine ganz ausgezeichnete Stimme.

Wien. Dir. Pokorny hat die Erlaubniss ausgewirkt, dass die von ihm früher engagirt gewesene Sängerin Mad. Fehringer, die inzwischen bekanntlich deutsch-katholisch geworden, doch nach Wien kommen dürfe — mithin also jetzt auch kommen oder 3000 Fl. C. M. Strafe zahlen muss. *M. S.*

Leipzig. Niels Gade wird die bevorstehenden Gewandhaus-Abonnementsconcerte allein leiten; wo Felix Mendelssohn-Bartholdy für diesen Winter seinen Wirkungskreis wählen wird, ist ungewiss. Man sagt, er beabsichtige im Spätherbst sein neues Oratorium Elias persönlich in Wien zur Aufführung zu bringen.

— Hier wurde am 17. d. M. die Oper von Boisselot: *Ne touchez pas à la reine* mit grösstem Beifall aufgeführt.

Wismar. Hr. Musikdir. Trautwein gab mit einem 50 Mann starken Orchester ein Concert im Schützengarten, in welchem Gade's Symphonie, Ouvertüren von Flotow und Verdi und Weber's Jubel-Ouvertüre recht brav ausgeführt wurden. Besonders erfreuten die Solo-Vorträge zweier Schüler des Hrn. Trautwein auf der Trompete und Posaune.

Paris. Die Wiedereröffnung der Oper wird am 8 Septbr. stattfinden und zwar mit der Jüdin, wozu Halevy ein neues Pas de cinq geschrieben hat, welches von den Damen Dumilâtre, Maris, Plunkett, Fuoco und Robert getanzt wird. Duprez, welcher nach einer Ruhe von 6 Monaten zum ersten Mal wieder den „Eléazar" singt, hat in dieser Zeit die ganze Macht seiner Stimme wiedererlangt. Verdi fertigt eine neue Oper unter dem Namen „Jerusalem", das Buch soll sehr schön sein; über die Musik behalten wir unser Urtheil bis zur Aufführung zurück. Verdi hat die Idee, die neu erfundenen Saxhörner zu benutzen.

— Die Eröffnung des National-Theaters wird zwischen den 15. und 20. October fallen. 200 Arbeiter sind mit der Einrichtung des neuen Theaters beschäftigt, die Herren Adam und Mirecourt haben an Frl. Octave eine sehr gute Acquisition gemacht, die junge Künstlerin hatte auf den Bühnen zu Toulouse und Versaille grossen Beifall.

— Lablache und Mad. Tagliafico sind in Paris angekommen.

London, 10. Sept. Nach der *Daily News* hat Jenny Lind einen Banquier geheirathet; die Vermählung habe in Manchester stattgefunden. (?)

Stockholm. Der berühmte Violinspieler Ernst wird hier erwartet und die Musikfreunde, deren es hier nicht wenige giebt, sind in Spannung, diesen grossen Künstler endlich kennen zu lernen. Ernst wird dem Vernehmen nach von hier über Copenhagen, wo seine ausgezeichneten Leistungen noch vom Jahre 1843 her in bestem Andenken stehen, nach Berlin gehen, um von dort gegen Neujahr seine zweite Reise nach Russland, resp. Kiew und Moskau, wo er noch nicht concertirt, zu machen. — (Also auch wir in Berlin dürfen hoffen den liebenswürdigen und genialen Künstler wieder zu hören). — Nach Wien (siehe No. 37 d. Bl.) geht Ernst in diesem Jahre nicht.

Nikolsburg. Hier wurde in dem grossen Vorsaale des Fürst Dietrichstein'schen Schlosses Haydn's „Schöpfung" von 140 Dilettanten zum Besten der zu gründenden Klein-Kinder-Bewahranstalt trefflich aufgeführt. Auch ein Gedicht: „Die Schöpfung der Musik" von Moritz Albert Motloch wurde vorgetragen.

Rom. Se. Heiligkeit der Pabst Pius der IX. hat der Academie der heiligen Caecilie seine hohe Achtung beweisen wollen, indem er ihr den Titel des Pontificiats gab, d. h. er stellte sie unter seinen päbstlichen Schutz. Der Cardinal Feretti, Staatsminister wohnte als Mitglied einer ihrer Sitzungen bei.

Venedig. Für die Herbst-Staggione sind bei der Fenice engagirt: prima donna assoluta Signora Anna de la Grange; erster Tenor Mirate, erster Bariton Achille de Bassini, tiefer Bass Joseph Lodi. Es wird eine Oper von Mercadante gegeben werden, welcher „Macbeth" und „Johanna d'Arc" von Verdi folgen.

Lucca. Das Theater wird mit „Attila von Verdi" unter Mitwirkung des Frl. Nissen und des Tenors Sinico eröffnet werden.

Bologna. Rossini ist Capitain der Guardia civica geworden, und soll einen martialischen Amtseifer entwickeln; wahrscheinlich wird er auch einen Sturmmarsch für die römische Nationalgarde componiren. Der dicke Barbiere di Seviglia als Capitano mit Helm und Heldenschwerdt! — wer hätte das geahnt!

Das Elbinger Sängerfest, das am 8. und 9. August begangen wurde, und Gelegenheit zur Stiftung eines Preussischen Sängerbundes gab, zeichnete sich in der Auswahl der vorgetragenen Männergesangquartette durch eine seltene kosmopolitische Tendenz rühmlichst aus, indem man von einheimischen Componisten, d. h. die das Glück gehabt, in Elbing das Licht der Welt zu erblicken, z. B. von J. B. Gross (in St. Petersburg), F. W. Markull (in Danzig), F. H. Truhn (Berlin), auch nicht eine einzige Composition vortrug. Wenigstens fanden wir in den Berichten, die wir bis jetzt lasen, keines der genannten Namen Erwähnung gethan. Der Referent über dieses erste Preussische Sängerfest in No. 35 der allgem. Leipziger musikal. Zeitung sagt:

„die Auswahl so oft gehörter Lieder, wie die „Capelle" von Kreuzer und des Jagdgesanges von Winter „Laut tönet durch Berg und Thal" musste befremden." Ein besonderer Zuwachs an Ruhm wäre den drei genannten, aus Elbing gebürtigen Componisten dadurch, dass man eine oder die andere ihrer Compositionen bei den Festconcerten zur Aufführung brachte, zwar nicht zu Theil geworden, — (am wenigsten vielleicht dem letztgenannten), — jedoch bezeichnet dieses Factum wieder einmal so recht lebhaft die Art und Weise wie man sich in Deutschland für die Künstler interessirt, die einem zunächst am Herzen liegen sollten. Börne hat Recht wenn er sagt: „es lohnt sich in Deutschland höchstens Schneider zu sein."

Die Beilage zu No. 207 der Breslauer Zeitung bringt einen Artikel aus Berlin unter dem Zeichen —≥, der in seinen ersten Sätzen Herrn Meyerbeer in seiner amtlichen Stellung als Generalmusik-Director hämisch und ungerecht verläumdet. Der anonyme Correspondent meint, es sei eben Nichts verloren, wenn Meyerbeer seine Stellung aufgäbe und Berlin verliesse, denn: „er hatte stets nur Sinn und Eifer für sich und seine Musik, und „war für das Repertoir mit allen Kräften seines unersättlichen „Ehrgeizes fortwährend ein Hemmniss."

Das ist nun durchaus nicht der Fall. Man mag über Meyerbeer's Musik und seinen Ehrgeiz — (wenn er beiläufig diesen nicht besässe, wäre er nie ein grosser Componist geworden, wie Napoleon nie ein grosser Feldherr) — denken und urtheilen wie man will, aber sein Wohlwollen gegen andre Künstler und ihre Werke darf man nicht so brutal und leugnerisch in Frage und Zweifel stellen. Meyerbeer hat während der kurzen Zeit seiner Amtsführung Opern von Spohr, Gluck, Weber mit grösstem Eifer einstudirt und vollendet zur Aufführung gebracht. Vor Allem aber hat er es vermittelt, dass auf Befehl des Königs alljährlich wenigstens drei neue deutsche Opern zur Aufführung gebracht werden.

Illirische Oper. Hr. Zawrtal, Kapellmeister beim K. K. 53. Infanterie-Regimente, hat eine ilirische Oper komponirt, zu der Peter Pratie den Text schrieb, sie heisst: „die Berghirten". Dieselbe wurde kürzlich in Temeswar mit dem rauschendsten Beifall aufgeführt. Bei der zweiten Aufführung, die auf Verlangen und zum Vortheil des Compositeurs stattfand, betrat ein ilirischer Edelmann die Bretter der Bühne, dankte Hrn. Zawrtal im Angesichte und im Namen des Publicums, dass er den Iliriern eine neue, treffliche Nationaloper geschaffen und überreichte ihm einen silbernen Pokal und einen silbernen mit Edelsteinen besetzten und mit einer ilirischen Inschrift versehenen Taktirstab. Der Jubel über die gelungene Schöpfung wollte gar nicht enden und „*Bog živi!*" scholl aus aller Munde.
Ö. M. A.

Man schreibt aus Wien: Das Haus in der Rauhensteingasse, „zum Auge Gottes" genannt, in welchem der herrliche Mozart seine berühmtesten Schöpfungen erzeugte und auch 1791 starb, wird jetzt niedergerissen, um einem geschmackvollen Neubaue Platz zu machen. Der Eigenthümer, der Italiener Galvagni, hat so viel Achtung für die Manen des unsterblichen Tondichters, dass er im Hofraume des neuen Hauses zum Andenken an den frühern Bewohner das eherne Brustbild Mozart's aufstellen lässt.

In Italien macht eine jugendliche Sängerin, Henriette Nissen aus Schweden (von Gothenburg gebürtig), durch ihre glänzenden Leistungen ein ganz ungewöhnliches Furore. Es ist dieselbe, welche vor zwei Jahren in Petersburg bei der italienischen Oper mit der Garcia zusammen engagirt war und durch schöne Stimme und Spiel die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich richtete.
H. Kl. M. Z.

Die neue Orgel in dem Kloster *della Cava* bei Salerno hat 84 Register, beinahe 8000 Pfeifen und drei Klaviere von 6 Octaven. Die sanften Register sollen sehr gut sein. Die Orgel kostet 60,000 Frcs.
W. M. Z.

Auf der Königsberger Bühne wurde vor Jahren die Oper „das Kästchen mit der Chiffre" auf eine drollige Weise gestört. Der Prinz sang so eben mit seiner Geliebten das zärtliche Duett und auf einem Hügel des Hintergrundes harrte der furchtbare Eber, der nach Beendigung des Musikstückes sich auf die Dame stürzen soll, um vom Prinzen erlegt zu werden. Der Eber war ein in eine Schweinshaut eingenähter Soldat, welcher grosses Vergnügen an Musik hatte. Um nun den Gesang zu hören, näherte er sich dem Waldflügel so viel als möglich und vergass dabei, dass sein wilder Schweinskopf einen bedeutenden Vorsprung vor der eigenen Physiognomie bildete. Da der Kopf von einigen Zuschauern gewahrt und darum ein leises Zischeln bemerkbar wurde, stürzte der Inspizient, den Grund der Störung gewahrend, wie ein Rasender hinter den Eber-Soldaten und rief ihm zornig zu: „Will er gleich zurück!" Darüber erschrak der arme Thiermensch so sehr, dass er einen Fehltritt that, über das deckende Versetzstück seines Gerüstes herunterfiel und nun zum Ergötzen der Zuschauer bis an den Souffleurkasten kugelte. Das Duett, so unerwartet zum Terzett umgewandelt, musste aufhören, lautes Lachen erstickte auch die stärkste Trompete; erst als Ruhe wieder eintrat, richtete sich der arme Eber hoch empor: „Wat is da zu lachen, ick habe mir beinah de Beene zerbrochen!" — rief er unter Schluchzen und ging ab unter dem Jubel der Versammlung.
Th. L.

Professor Engel gab 1788 dem Berliner Hoftheater Gesetze, welche eben so wenig gehalten wurden, als die Kästner'schen und so viele andere; der Professor rief eines Tages zornig: „Der Engel hat Gesetze gegeben, aber kein Teufel will sie halten!"

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Beltjens, J. M. H., Fant. fac. tirée de l'Opéra: Robert le Diable de Meyerbeer p. l. Clar. av. Pfte. Op. 7. No. 1. — Bohlmann, H., la Tarandole. Quadr. provençal. — Boissalot, X., Ouv. de l'Opéra: Ne touchez pas à la reine, arr. p. le Pfte à 4 mains. — *Derselbe*, Potp. f. d. Pfte. zu 4 Händen aus ders Oper. — *Boom, J. v., 1r grand Trio p. Pfte., Viol. u. Vclle. Op. 14. — Burgmüller, F., Cäcilien-Walzer. — Chwatal, F. X., le Début. 2 Amusements fac. et agréables p. le Pfte. à 4 ms. Op. 83. No. 1. — *Derselbe*, Rondinos über beliebte Lieder u. Volksmelodieen. Op 84. Lief. 1—3 & No. 1—12. — *Cramer, H., 4 Pièces différentes. Op. 43. — **Derselbe*, Impromptu. Op. 45. — *Derselbe*, Potp. No 73 de l'Opéra: Ne touchez pas à la reine. — *David, F., 12 Mélodies pour Pfte. et Violelle. Liv. 1. — *Dobrzynski, J. F., les Larmes (die Thränen). Morceau de Salon p. le Vclle. av. Pfte. Op. 41. — Gorin, A., Olga. Ma-

zurka. Op. 5. — *Derselbe, Improvisation. Etude de Salon. Op. 16. — *Derselbe, Ne touchez pas à la reine. Fant. brillante. Op. 31. — Goria, A. et A. Herman, Duo de Concert p. Pfte. et Viol. sur Don Pasquale. Op. 29. & 13. — *Gurlitt, C., 2e Sonate f. Pfte. u. Viol. Op. 4. — König, H., Posthorn-Galopp. — Krause, A., Polonaise für d. Pfte. zu 4 Händen. Op. 1. — Lumbye, H. C, Nordlichte. Walzer f. d. Pfte. zu 4 & 2 Händ. Op. 31. — Derselbe, Galopp in selben Ausgaben. Op. 32. — Lecarpentier, A., Gibby la Cornemuse. Rondo-Polka. Op. 120. — Derselbe, I due Foscari. Rondo-Valse. Op. 121. — Lindpaintner, P. v., die Fahnenwacht. Lied arr. — *Mayer, C., grande Valse. Op. 72. — Musard, la Queteuse. Quadrille. — Onslow, G., 3 Trios p. Pfte., Viol. et Vcelle. Op. 14. No. 1—3. Neue Ausg. — *Prudent, E., la Dame blanche. Fant. Op. 29. — Rosellen, H., 2e Quadr. italien varié p. Pfte. à 4 ms. Op. 90. — Derselbe, Ne touchez pas à la reine. Fantaisie. Op. 97. — Rummel, J., Fant. à 4 ms. p. le Pfte. sur Ernani. Op. 26. — *Schumann, Clara, Trio f. Pfte., Viol. u. Vcelle. Op. 17. — *Sivori, C., Andante cantabile p. Viol. av. Pfte. — Sponholtz, A. H., Scherzo brill. p. Pfte. à 4 ms. Op. 19. — *Tausig, A., la Sirène, gr. Etude. Op. 6. — *Derselbe, gr. Fantaisie. Op. 7. — Turánzi, C. v., 3 Lieder ohne Worte f. Pfte. zu 4 Händen. Op. 5. — Willmers, R., Introd. et Var. sur la Marche des Puritains. Op. 17.

B. Gesangmusik.

Concone, J., Comtesse et Bachelette. Duettino. — Fesca, A., Erwartung. Lied für Sopr. od. Tenor. Op. 55. No. 3. — Händel, G. F., der 100ste Psalm f. Solo, Chor u. Orch. Singstimmen. — Haydn, J., Te Deum f. 4 Singst. u. Orch. Singst. — Derselbe, Hymne f. 4 Singst. u. Orch. Singst. — Derselbe, Cantate f. 4 Singst. u. Orch. Singst. — Derselbe, Motette f. 4 Singst. u. Orch. Singst. — *Lachner, F., 3 Gesänge f. 3 Soprane m. Pfte. Op. 80. H. 3. — *Lang, Josephine, 6 Lieder f. Sopran m. Pfte. Op. 13. — Lindblad, A. F., Schwedische Lieder. Cah. 3. 4. 8. — Mozart, W. A., Don Juan. Klavier-Ausz. Neue Aufl. — Derselbe, Hymne f. 4 Singst. u. Orch. Singst. — Derselbe, Te Deum f. 4 Singst. m. 2 Viol., Contrab. u. Orgel. Singst. — Kospe, C., 3 Volkslieder. Op. 1. — *Schumann, R., Romanzen u. Balladen. Op. 64. H. 4. — Trobe, J. F. de la, Stabat mater u. Agnus Dei. 6stimmig f. 2 Sopr., Alt, 2 Tenore u. Bass. Klav.-Ausz. & Singstimmen. — *Zöllner, C., die deutschen Bundesstaaten. Cantus memorialis f. 4 Männerstimmen. Op. 11.

C. Instrumentalmusik.

Beltjens, J. M. H., Op. 7. No. 1. — Dobrzynski, J. F., Op. 41., s. Pianofortem. — Küffner, J., Récréations musicales. Collect. de Morc. fac. p. Guit. et Flûte ou Viol. Op. 321. Cah. 14. — Sivori, C., Andante, s. Pianofortem.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 39. | Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. | 29. September 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr.
Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Vor- und Nachwort.

Diese Blätter treten mit der vorliegenden Nummer in ein neues Stadium ihrer Entwickelung. Es ist zwar nur ein äusserer Abschnitt, den sie hier bilden und der unsern geehrten Lesern leicht in die Augen fallen wird; wir können aber doch nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen und einige erläuternde Worte dem letzten Vierteljahrsabschnitte voranzuschicken.

Unsere musikalische Zeitschrift nimmt mit dem heutigen Tage ihren frühern Titel wieder an. Damit erfährt sie freilich nur eine äusserliche Veränderung. Man schliesst aber von dem Aeussern gern auf das Innere und das Veränderliche ist nicht geeignet, für sich einzunehmen. Wenn deshalb eine Rechtfertigung oder Erläuterung zweckdienlich erscheint, so möge sie hierdurch erfolgen. Es ist unsern Lesern bekannt, dass wir im Laufe dieses ersten Jahrganges genöthigt wurden, den Titel unsers Blattes zu verändern. Die ältere „Berliner musikalische Zeitung" glaubte sich durch die Aehnlichkeit ihres Titels mit dem unsrigen in ihren Rechten beeinträchtigt und eine dieserhalb bewirkte obrigkeitliche Bestimmung verordnete die Umänderung unsers Titels. Gegenwärtig sind die damals in dieser Angelegenheit obwaltenden Motive gehoben, indem die ältere Zeitung an die Verlagshandlung der neuen käuflich übergegangen ist. Wir würden dennoch auf die Aeusserlichkeit einer Titelveränderung kein Gewicht legen, wenn die Benennung: „Musikalische Zeitung für Berlin" nicht ein zu exclusives Ansehen hätte und ausserdem das Prädikat musikalisch zu dem Worte Zeitung sich sprachlich rechtfertigen liesse.

Die bisherigen Abonnenten der „Berliner musikalischen Zeitung" erhalten nun unter den mit der Handlung Challier & Comp. eingegangenen Bedingungen während des letzten Quartals in diesem Jahre die „Neue Berliner Musikzeitung" und dürften, was den innern Werth unserer Arbeiten anlangt, sich mit dem Tausch wohl einverstanden erklären. Herr Gaillard, der bisherige Redacteur der zu uns übergegangenen Zeitung, hat dieserhalb bereits früher eine Erklärung an seine Leser erlassen. Wir ergänzen diese in so weit, als wir Hrn. Gaillard die vollste und gerechteste Anerkennung seiner mehrjährigen Thätigkeit keineswegs vorenthalten. Was er selbst in jener Anzeige ausgesprochen, wiederholen wir und glauben seinem Streben die Erklärung schuldig zu sein, dass dasselbe jedenfalls anregend auf die musikalischen Zustände der Gegenwart eingewirkt hat. Ueber die Leistungen vieler wackern Mitarbeiter enthalten wir uns jedes Urtheils, da wir mit diesen Worten nicht ihnen, sondern nur dem Redacteur und Verleger gegenüberstehen. Dass aber eine Vereinigung beider Zeitschriften den musikalischen Interessen förderlich ist, leuchtet ein; denn Berlin scheint uns gegenwärtig noch nicht so frei von Vorurtheilen und ausgeprägt in seinen Kunstgesinnungen dazustehen, dass in ihm entschiedene musikalische Parteien zu Geltung und Anerkennung gelangten. Wäre dies der Fall, so möchte eine Concurrenz dem Kunstleben wesentliche Vortheile bringen. Auch die Kunst kann und darf ihre Partei nehmenden Organe haben, gleich der Politik in denjenigen Staaten, welche die Vortheile einer unabhängigen politischen Entwickelung geniessen. Es handelt sich da um ein Princip, und in dem Princip treffen, wie wir in unserm ersten Vorwort ausgesprochen haben, subjective und objective Wahrheit unmittelbar zusammen. So lange sich im Staate ein Princip hält, schreiben wir ihm einen wesentlichen Einfluss auf die staatliche Entwickelung zu, es ist dem Staate immanent und hat, wenn Berechtigung auch nur für eine bestimmte Zeit, so doch Werth und Bedeutung für ihn als ein historisches Ganze. Eben so verhält es sich in der Kunst. Jede aus einem Princip hervorgehende Richtung ist bedeutungsvoll, aber sie muss entschieden auftreten. Eine Concurrenz, die das Gepräge der Habsucht oder des Brodneides oder subjectiver Willkühr an der Stirn trägt, fördert nie die Sache.

Wir sind nun der Meinung, dass Berlin noch nicht reif ist zur Würdigung entschiedener Kunstrichtungen. Berlin kann einen Kampf verschiedener Kunstparteien noch nicht bestehen. Einen Theil der Schuld oder Nichtschuld davon trägt freilich auch die Kunst selbst. Ihr fehlen die zu einem solchen Kampfe anregenden Elemente; aber so viel ist gewiss: der Durchgangs- und Läuterungsprocess, in dem sie sich gegenwärtig befindet, wird dahin führen. Damit sei nicht behauptet, dass andere Städte, die reicher an musikalischen Zeitschriften sind, eher dazu befähigt wären und vor uns einen Vorzug genössen. Mit Nichten. Jene Concurrenz, wie wir wenigstens die musikalischen Zeitschriften beurtheilen, fällt unserm obigen Ausspruche anheim. Jedenfalls aber ist es der Kunst förderlich, dass bei uns die Verhältnisse sich so gestaltet haben.

Eines Weitern bedarf es an dieser Stelle nicht. Was wir erstreben, ist zum Theil schon aus den vorangegangenen Mittheilungen dieser Blätter zu entnehmen. Die nächste Zukunft soll darüber in mehreren Aufsätzen noch andere Aufschlüsse geben. Hinsichtlich des Aeussern bemerken wir nur, dass in Folge der jetzigen Erweiterung unserer Concession auch das Gebiet der dramatischen und musikalisch-novellistischen Literatur in den Kreis unserer Besprechungen gezogen werden soll. Die neuen Leser aber begrüssen wir mit dem Wunsche, dass sie zu unserm Streben Vertrauen haben möchten. *Dr. O. Lange.*

Die Lehre von der musikalischen Composition,

praktisch-theoretisch von ***Adolph Bernhard Marx.*** Vierter Theil. Leipzig 1847. Breitkopf & Härtel.

(Fortsetzung.)

Die zweite Abtheilung, genannt: der Satz für Blechinstrumente, beginnt mit einer sachgemässen Classification derselben, wobei der Verfasser mit vollkommenem Recht einmal diejenigen Blaseinstrumente neuerer Erfindung, welche nach der Art der Holzblaseinstrumente hinsichtlich ihres Körpers Rohrformat besitzen und ihre Scala mittelst Tonlöchern und Klappen erzeugen, zweitens aber auch die ganze Klasse der Ventilinstrumente aussondert, da beide als Mischlinge zweier streng gesonderten Abtheilungen einer besonderen Bearbeitung unterworfen werden. Nicht ganz können wir mit dem Verfasser übereinstimmen, wenn er aus Gründen, die nur formell zu sein scheinen, unter der Kategorie der Holzblaseinstrumente auch die neuerer Erfindung, aus Blech geformten abhandelt, da dieselben durch ihren Klangcharacter fast noch mehr wie die Ventilblechinstrumente von den Naturinstrumenten abweichend, durch die Charakteristik, vereint mit den akustischen Besonderheiten, eine eigene Klasse verdienen. Vielleicht bezeichneten die Ausdrücke: 1. Holzrohrinstrumente, 2. Blechrohrinstrumente, 3. Blechnaturinstrumente, 4. Blechventilinstrumente, diese vier Abtheilungen genügend.

Wir haben also in diesem ersten Abschnitt nur mit dem Satz für Naturblechinstrumente zu thun. Der Trompete, die den Reigen eröffnet, hat der Verfasser die Pauke beigegeben, da sie beide vereinigt ein Genre bilden. Er hat hier zunächst den alten und natürlichen Gebrauch beider Instrumente vor Augen gehabt und die Pauke als die untergeordnete, aber kräftige Begleiterin ihrer kriegerischen Gefährtin, der Naturtrompete, dieser Amazone unter den Blechinstrumenten, zugesellt. Ueberhaupt wird alles Exceptionelle in verschiedene dem Werke angefügte Anhänge untergebracht, wohin wir unsere geehrten Leser verweisen müssen. Die übliche Zahl der Pauken, zwei, vielleicht drei, wird als Norm angenommen, und die üblichen Stimmungen, in Tonika und Dominante oder Subdominante, vielleicht auch, wie zweimal in den letzten Symphonieen Beethoven's in die tiefere und höhere Octave als die zweckmässigste angesehen. Wie scharf hier der einfach kräftige gesunde Sinn des deutschen Theoretikers mit der nervösen Ueberreizung des französischen Kritikers Berlioz kontrastirt, mag eine kleine Abschweifung auf das ausländische Gebiet beweisen. In seinem Requiem im *Tuba mirum* (siehe Pag. 203 des *Traité d'instrumentation*) wendet Berlioz nicht weniger als 7 Paar Pauken an, gestimmt in *D-F, G-Es, Ges-B, H-E, A-Es, As-C, G-Des, F-B.* Von dieser Combination verspricht er sich in seiner Phantasterei unter Andern die wunderbarsten Accordeffecte, ohne zu bedenken, dass ein Instrument, von so wenig ausgeprägter Klangbarkeit, hinsichtlich der Intervallengrösse nur bei gehörig anderweitig instrumental unterstützten und scharf abgesonderten Gegensätzen, verständlich wird, in solcher Anzahl aber, bei lauter Accorden in enger Lage und der Bedeckung einer colossalen Instrumentalmasse, nichts von sich giebt, als ein unverständliches unwilliges Gerumpel. Wir hatten selber Gelegenheit, diesen Effect zu belauschen und müssen eingestehen, dass der Zweck, ein Todte erweckendes Geräusch hervorzubringen, allerdings vollkommen erreicht war. Auf dergleichen musikalische Scherze dürfen wir nun freilich im vorliegenden Werke nicht rechnen, nach der gehörig entwickelten Theorie der Trompete, wobei hier, wie überall, die für den Praktiker überflüssigen akustischen Elemente übergangen sind, treten nach einander zwei, drei und mehr Trompeten unter Paukenbegleitung in kleinen Sätzchen auf, die der Verfasser absichtlich unter einander ähnlich gehalten hat, um die practicable Einführung eines ferneren Instrumentes dem Schüler möglichst deutlich zu machen. Alsdann werden in einem Satze Trompeten verschiedener Stimmung eingeführt, um eine Ergänzung der an sich mangelhaften Tonsysteme zu ermöglichen, was aber schon als eine Entfernung vom einfachen Heldencharakter des Instrumentes und Abschwächung seiner glänzend gediegenen Tonpracht bezeichnet wird. Die Posaune folgt. Sehr klar wird an den sechs Zügen des Instrumentes sein bedeutend vollkommneres Tonsystem, als das der Trompete, auseinandergesetzt. (Siehe die Tabelle Pag. 64. für die Bass-, Tenor- und Alt-Posaune). Man muss um so mehr Alles das, was über den Charakter des Instrumentes gesagt ist, als wahr bezeichnen, wenn man die nächste beste moderne Partitur, etwa die von Auber's Stumme von Portici, aufschlägt und die nichtsnutzige Anwendung dieses hehren Tonwerkzeuges beobachtet. Wenn ein Mozart in seiner Ouvertüre zum Don Juan sich absichtlich der Posaune enthielt, um ihren Alles erschütternden Eintritt bei der Nähe des Geistes nicht vorwegzunehmen, lässt Auber die Posaunen als Ripieninstrumente in abgestossenen Achteln eine ganze Strecke mitmarschiren! Gegen Missbräuche der Art wird mit Recht geeifert. Nächst dem Satze für Posaunen allein, worin sich der Verfasser für die altherkömmliche Art des dreistimmigen Satzes entscheidet, combinirt er den Posaunenchor mit den Trompeten. Ganz besonders wird dem Schüler die wichtige Regel eingeschärft: „Jede Instrumentklasse so viel als möglich in sich vollständig zu setzen, dass sie auch ohne den Zutritt der anderen Klasse oder einzelner Instrumente aus dieser eine genügende Harmonie bildet und einen möglichst befriedigenden Sinn ausspricht."

Die Kenntniss des Hornes reiht sich dem an. Der Technik und Theorie folgen unter der Satzentwickelung lehrreiche Beispiele aus den Werken Beethoven's, unter an-

dern der Anfang des Trios für 3 *Es*-Hörner, der heroischen Symphonie und der Anfang des *Allegro* der Fidelio-Ouvertüre für das zweite Horn (in *E*). Auch Weber giebt in Sätzen aus seinem Freischütz und der Euryanthe Gelegenheit, den Beweis zu führen, dass die mächtigsten Wirkungen die sind, welche geistig aus der Natur der Tonwerkzeuge entwickelt und nicht blos formell dem Gedanken umgehängt werden. Dieser Abschnitt deutet auf den in der Beilage *E.* mitgetheilten Anfang des berühmten Triumphmarsches im dritten Akte der Olympia Spontini's, als auf eine Combination der bis dahin angeführten Blechinstrumente.

Die dritte Abtheilung bringt die Ventilinstrumente, d. h. diejenigen Blechinstrumente, welche durch mehrere Ventile die Tonlücken des Tonsystemes der natürlichen Instrumente ersetzen. Diese Ventile bewirken die Intervallen-Bereicherung, indem sie am Anfang der Einsatzstücke das Hauptrohr unterschiedlich verlängern; da aber kein Ventil, selbst das beste nicht, gänzlich hermetisch luftdicht schliessen kann, entsteht namentlich für die Tiefe eine Unreinheit der Töne, die sich durch Geschicklichkeit der Bläser nur bis zu einem gewissen Grade ausgleichen lässt. Demnach büssen die Naturinstrumente durch diese Vorrichtung die wahre kernhafte Gesundheit ihres Tones ein, so dass, was auf der einen Seite an Beweglichkeit gewonnen, auf der andern an Kraft verloren wird. Wir fügen hier an, dass durch eine neuere Erfindung des Herrn Wieprecht dieser Uebelstand auf eine Weise überwunden ist, die nichts zu wünschen übrig lässt, als die Bereitwilligkeit der Vorstände grösserer Orchester, diese Vorrichtung allgemein einzuführen. Wieprecht hat nämlich die Maschine der Ventilinstrumente zum Ausziehen eingerichtet und so den Bläser in den Stand gesetzt, durch Einschiebung des natürlichen Bogens sein Instrument in einem Augenblick aus einem Ventilinstrument in ein Naturinstrument zu verwandeln. Der Vortheil, der hieraus für die Execution unserer classischen Meisterwerke, deren theilweis so seltenen und gigantischen Effecte für Naturinstrumente gedacht und geschrieben, längst diesen leichtfertigen Ventilatoren überlassen sind, gewonnen würde, soll nicht der letzte Punkt sein, dessen wir uns bei dieser dankenswerthen Verbesserung erinnern. Auf's Entschiedenste bekriegt unser Meister den Missbrauch dieser Instrumente, ohne den an der gehörigen Stelle zweckdienlichen Gebrauch, z. B. Meyerbeer's in der Schwerdterweihe der Hugenotten (Beil. IV. oder Pag. 681 der bei Schlesinger in Paris erschienenen Partitur) zu bestreiten. Zugleich freut uns die Mittheilung des vor einem Jahre und länger in der bei Challier erscheinenden, von Carl Gaillard redigirten Zeitung, erschienenen Schreibens des Hrn. Wieprecht über den Virtuosen Vivier und dessen Behandlung des Hornes. Ein Aufsatz aus der Feder dieses anerkannt geschickten Technikers, der in hohem Grade Aufklärung über manches bisher Räthselhafte giebt.

Unter Ventilinstrumenten führt der Verfasser, zunächst mit besonderer Beziehung auf die bei uns üblichen, mit steter Beifügung der Theorie ihrer Tonsysteme folgende an: 1. die Ventiltrompete, *a.* die Alttrompete, *b.* die Tenortrompete, *c.* die Basstrompete; 2. die Ventilposaune; 3. das Ventilhorn; 4. das Cornett; 5. das chromatische Tenorhorn; 6. der Tenorbass; 7. die Basstuba (Basstrompete); 8. die Tuba (zum Unterschied von der vorigen Kontrabasstuba genannt); 9. das Klappenhorn (Kenthorn). Der Gebrauch dieser Instrumente schliesst sich dieser Entwickelung an. In derselben Analogie, wie bei den Naturblechen den Hörnern das weiche Klangregister, den Trompeten und Posaunen aber das härtere zugewiesen wurde, sehen wir auch hier die Ventilinstrumente in diese beiden Kategorieen getheilt. An einer Intrade von Wieprecht und einem Geschwindmarsch von Neithardt (No. 15 der Schlesinger'schen Ausgabe) wird die künstlerische Benutzung dem Schüler sehr deutlich nachgewiesen.

Nachdem so die Blechinstrumente abgehandelt sind, wendet sich der Verfasser zu den Rohrinstrumenten. Wir gehen nicht in das Speciellere dieses wichtigen Abschnittes ein, da gerade hier in jedem Augenblicke eine Menge Citate und Notenbeispiele aus dem trefflichen Werke selber nothwendig wären, die weit über den uns zugemessenen Raum hinausgehen, und doch nichts weiter vermöchten, als durch den Genuss der Brocken das Verlangen nach dem Ganzen selbst zu steigern. Die Klarinette mit ihren Species, das Fagott, und der Satz für Beide von einfacheren bis zu den erweitertsten Aufgaben unter Zuziehung anderer schon abgehandelten Instrumente, die Oboe und Flöte, wobei uns besonders die geistreiche Characteristik der Ersteren angesprochen hat, zu der später u. A. ein fein und sinnig entwickeltes, schlagendes Beispiel aus J. S. Bach gegeben wird, die Piccolflöte, das Bassethorn, das englische Horn (wenn wir recht unterrichtet sind, nach neueren Constructionen gegenwärtig nicht mehr knieförmig, sondern zu mehrerer Spielbarkeit versuchsweise gestreckt gebaut), der Serpent, die Ophikleide, das Basshorn, Bombardon und endlich die Schall- und Klanginstrumente, wie grosse Trommel, Roll- und Militairtrommel, Tamtam, Triangel und Becken bilden den reichen Inhalt, der auf 123 Seiten nicht weniger als 132 Notenbeispiele aus den Klassikern und den Compendien unseres Theoretikers selber liefert und mit einer Anleitung zum Satz für grosse Harmoniemusik endet.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

C. E. Pax, Schul-Choralbuch, enthaltend 50 der gebräuchlichsten und ausgesuchtesten Choräle alter und neuerer Zeit für Sopran- und eine Alt-Stimme. Halbformat. Berlin, bei Paez.

Unter der grossen Anzahl ähnlicher Werke sei dieses Schul-Choralbuch als eine gewissenhafte Arbeit warm empfohlen. Fast mehr als gewissenhaft, ich möchte sagen ängstlich ist der Verf. mit den Stimmen verfahren, der Vollstimmigkeit möglichst zu genügen, wie aus folgenden Mittelstimmen zu ersehen ist:


Gott ist mein Hort.

Zugleich möge hieraus die bassartige Altstimme, welche das Buch gleich jener Mittelstimme characterisirt, erkannt werden, wieder ein Beweis, auf welchen eigenthümlichen und verschiedenen Ansichten bei jedem Componisten die Stimmenbehandlung und ihre Verwebung beruht. *Fl. G.*

G. Wöhler, Gedichte von Rückert u. s. w. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte arrangirt. Op. 8. Heft 1 u. 2. Berlin und Breslau, bei Bote & Bock.

Es ist wahrhaft erfreulich, unter der den Markt der musikalischen Literatur überschwemmenden Liederfluth so gediegenen Erzeugnissen zu begegnen, wie die vorliegen-

den beiden Hefte von Wöhler enthalten. Der Verfasser ist uns bereits aus frühern Werken bekannt und lieb geworden und bewährt auch in diesen neuen Heften sein schöpferisches Talent in erfolgreicher Weise. Der denkende Componist, dem es um ein treues, inniges Erfassen des Textes zu thun ist, zeigt sich überall. Jede Nummer birgt Characteristisches und Eigenthümliches. Gleich No. 1: „Widmung" (von Rückert) zeichnet sich durch characteristische Färbung vortheilhaft aus und lässt nur in den eingestreuten $\frac{3}{4}$-Tacten einige rhythmische Unebenheiten bemerken, die, insofern sie, nach unserm individuellen Dafürhalten, die formelle Abrundung des Liedes stören, zu vermeiden gewesen wären. Aeusserst zart und gefühlvoll ist No. 7: „Auf geheimem Waldes Pfade" (von Lenau) behandelt, während No. 8: „In der Fremde" (von Eichendorff) ein sehr duftig und romantisch gefärbtes Colorit trägt und sich von vorzugsweise ansprechender Wirkung gestaltet. Das Werk verdient die Beachtung aller Musikfreunde, die Sinn für gehaltvollere Lieder-Compositionen haben, in hohem Grade und verspricht ihnen reichen Genuss. *J. W.*

Berlin.

Uebersichtliches.

Die Residenz bietet gegenwärtig noch immer keine erspriessliche Ausbeute für die musikalische Tageskritik. Die Oper hält eigentlich noch Ferien, während dieselben schon mit dem Beginn des Monats Septembers geschlossen sein sollten. Das verschulden die Verhältnisse, mag vielleicht sonst auch ganz gut sein. Dann ein grosser Theil der vornehmen Musikfreunde ist von Badereisen, Sommeraufenthalt u. dergl. noch nicht wieder in die Residenz heimgekehrt, und auf diese muss doch vor Allen Rücksicht genommen werden. Die Tageskritik hat daher auch Ferien.

Inzwischen ist, wie bereits in einigen unserer Berichte zu lesen, die italienische Oper eröffnet worden, ihre Vorstellungen haben zu allgemeiner Zufriedenheit des Publikums begonnen, und es scheint, dass auch die Kasse dieses Mal gute Geschäfte machen werde. Jüngst führten die Italiener den Othello auf, wobei die besten Kräfte der Oper beschäftigt waren. Vieles gelang vortrefflich, namentlich in vocaler Beziehung; Manches hätte besser sein können. Immer aber muss man sagen, dass die Aussichten für die gegenwärtige Saison sich äusserst günstig gestalten. Sgra. Fodor, Sgr. Pardini, Labocetta, sind vortreffliche Stützen der Oper. Nächstens, wenn durch mehrfache Darstellungen das Institut sich fester eingebürgert haben wird, gedenken wir einen Specialbericht über das ganze Personal der Oper zu liefern.

Die italienische Oper bildete aber auch für die hiesigen Musikfreunde den einzigen musikalischen Anziehungspunkt. Sonst pflegten wir im Monat September schon mancherlei Concerte und auf der Königlichen Bühne Gastvorstellungen zu haben. Man hat vielleicht nicht an einen kalten und regnichten September gedacht. Wer hätte auch daran denken sollen!

Eine ungarische Opern-Sängergesellschaft, deren schon neulich erwähnt wurde, hat an der Königstädtschen Bühne drei Vorstellungen nicht ohne Beifall gegeben. Der Männerchor ist in seinen Nationalgesängen trefflich eingeübt, er besitzt als Männerquartett künstlerische Vorzüge. An feinen Schattirungen im Wechsel des Piano und Forte (zuweilen etwas zu krass) dürfte ihm nicht leicht ein anderes Quartett gleich kommen. Die ungarische Nationaloper Hunyadi Laszlo, von Erkel mit deren Ouvertüre und Finale wir am letzten Abende erfreut wurden, scheint nur in der Ouvertüre nationale Elemente, die unkünstlerisch aneinandergereiht sind, zu entfalten; sonst trägt sie das Gepräge der neuern italienischen Musik. Was wir hörten, wurde aber gut ausgeführt.

Nächstens tritt Mad. Schlegel-Köster ihr Gastspiel an. Sie befindet sich bereits in Berlin. Von Jenny Lind sind drei Vorstellungen für den Monat October als ganz gewiss angesagt. So werden wir allgemach der Kunst in die Arme geführt werden.

d. R.

...tes Kapitel aus einem noch ungedruckten Roman von L. Rellstab.

„Herr Kapellmeister" —

„St!"

Der Kapelldiener, der die Thür hastig aufgerissen hatte und noch hastiger hineinstürzen wollte, stand wie gefesselt still auf den gebietenden Laut und Blick des Kapellmeisters Sebastian Eberlein, der eben am Flügel sass und die Fuge in *Cis-moll* von seinem Namensvetter Sebastian Bach spielte. Er hatte zwar den aufgeregten Zustand des Kapelldieners bemerkt, doch liess er sich in dem musikalischen Ernst seines Thuns nicht im mindesten dadurch stören. Er spielte, ohne nur um ein Haar aus dem Tempo zu wanken; die Figuren rollten so rund und gleichmässig, die Melodie verwebte sich so innig, so heilig schmerzvoll damit, dass selbst die ganz anders beschäftigte Seele des Eintretenden von dem Spiel ergriffen wurde. Fast hätte der ehrliche Johannes Bock sogar darüber Alles vergessen, was ihn in so eifrige Hast versetzt hatte. Denn als der Kapellmeister fertig war, sprach er: „Weiss Gott, Herr Kapellmeister, ich glaube, Sie haben ein apartes Pactum mit dem Schwarzen gemacht; das confuse Zeug da, was Sie spielen, das dreht einem Leib und Seele ordentlich herum, wie die wirbelnden Wasser!"

„Was bringt Ihr? Jetzt redet, Bock, nun ist die Kirche aus!" antwortete der Kapellmeister und sah wahrhaftig aus wie einer, der ganz erbaut aus dem Gottesdienst kommt, so leuchteten ihm die Augen.

„Die Kirche?" fragte Bock erstaunt.

„Fragt nicht, redet, Johannes, was Eures Auftrags ist!" erwiderte Eberlein. „Was ich mit der Kirche sagen will, wird Euch wohl so halbdunkel bleiben, wie das confuse Zeug, das ich spielte. Nun sprecht, was giebt's?"

„Er ist angekommen!" fuhr Bock heraus.

„Gut, so ist er da!" sprach Eberlein gelassen. „Wer denn aber?"

„Der neue Kapellmeister, der Maestro, wie sie ihn nennen, Violino" —

„Vignolano, Bock!" verbesserte Eberlein. „Und was weiter?"

„Ja ich meinte, ich glaubte — sie meinen, sie glauben" — stotterte Bock verlegen.

„Wer sind sie?" fragte der Kapellmeister. „Sie, die da meinen? Hier hat Niemand etwas zu meinen, denke ich. Da, Bock, tragt den Brief, der auf meinem Tisch liegt, an den General-Intendanten."

„Den grossen hier?" fragte Bock, indem er ihn in die Hand nahm.

„Den. Und nun gebt mir die Hand. Lebt wohl, Johannes Bock!"

„Herr Kapell" — — und das Wort erstarb dem Erstaunten im Munde.

„Nun? Und weshalb zaudert Ihr? Wir müssen uns Lebewohl sagen. Zum Abschied reicht doch ein Biedermann dem andern die Hand, nicht?"

„Herr Kapell — ein Biedermann — weiss es unser Herr im Himmel, mir wird ganz ängstlich — ach Herr Kapellmeister, was

soll das heissen?“ Und der redliche Bock warf den Brief auf die Seite und fasste mit seinen beiden Händen die Sebastian Eberlein's und küsste sie, während ihm die hellen Thränen herunterliefen.

Eberlein sah auch bewegt aus, aber er weinte nicht. In seinem festen deutschen Antlitz wohnte ein heiliger Ernst und zugleich eine milde Liebe und Wehmuth; aber er weinte nicht. „Bock!“ sprach er nach einiger Zeit, „Ihr seid ein närrischer Kerl, zu Zeiten ein Thor, aber — — ein Ehrenmann, ein Biedermann. Ihr seid Kapelldiener, ich Kapellmeister, da sind wir wohl einerseits himmelweit von einander“ —

„Ja wohl, ja wohl, Herr Kapellmeister!“ unterbrach Bock.

„Still, Ihr wisst doch nicht, wie ich das meine!“ fuhr Eberlein fort. „Andererseits aber ist kein Strohhalm breit Unterschied zwischen uns. Ich kenne Euch zwanzig Jahre“ —

„Gerade so lange kenne ich Sie auch, Herr Kapellmeister!“ rief Bock eifrig.

Eberlein lächelte. „Das glaube ich. Zwanzig Jahre sind ein hübsches Stück aus unserem kurzen Leben. Ihr waret zwanzig Jahre brav und redlich — das ist viel! In dieser Welt voller Lumpe und Schufte sehr viel! — Und kurz und gut, weil ich Euch kenne, nenne ich Euch Freund, und weil ich Euch Freund nenne, reiche ich Euch meine Hand und nehme Abschied von Euch. Denn der Brief da enthält meine Entlassung vom Theater und morgen am Sonntag fungire ich wieder als Organist in der Eusebiuskirche. Ich habe eben versucht, ob ich noch Fugenfinger habe, wie es einem echten Organisten zukommt. Ich denke, es wird so ziemlich geh'n.“

Bock stand wie vom Donner gerührt; er zitterte und hielt Eberlein's Hand wie krampfhaft fest. „Sie wollen fort, Herr Kapellmeister?“ rief er endlich schluchzend. „Daran ist gewiss der verdammte wälsche Violino Schuld.“

„Vignoiano, Johannes Bock!“ versetzte Eberlein ruhig.

„Ino oder ano — ja, so sieht er auch aus! Das boshafte, gallenbittere Gesicht mit dem süssen Ueberzug von Lächeln, das er uns gleich machte — ach Herr Kapellmeister, ist das ein Leiden!“

„Geht, Bock, tragt den Brief fort. — Es ist nun einmal so und nicht anders. Darin müssen sich Kapellmeister und Kapelldiener finden.“

„Aber um Gottes Willen, Herr Kapellmeister,“ fuhr Bock fort, „Organist wollen Sie werden? Mit dreihundert Thaler Gehalt? Nun, Ihre Pension müssen Sie doch ziehen.“

„Ich habe,“ sprach Eberlein, „auf Alles verzichtet, unter der Bedingung, dass ich heut entlassen bin.“

„Was?“ schrie Bock. „Herr Kapellmeister — vergeben Sie mir's — aber Sie müssen im Fieber sein! Wenn das in dem Briefe steht, so will ich ihn lieber in die Hölle tragen, als zum General-Intendanten! Ja, in's Feuer soll er mir!“

„Bock!“ sprach Sebastian Eberlein ernst, „Ihr kennt mich, ich halte Wort! Unsere Freundschaft ist aus, wenn der Brief nicht binnen einer Viertelstunde an Ort und Stelle ist!“

Bock liess die drohend gehobene Hand mit dem Briefe demüthig sinken und versetzte nur kleinlaut: „Aber Herr Kapellmeister, Sie sind arm, arm wie eine Kirchenmaus! Sie haben ja weggegeben, was Sie unter der Seele hatten. Als mein Junge das Scharlachfieber hatte, als er Soldat werden musste — nun liegt der arme Kerl da, wie unser gnädigster Erbprinz*) — als meine Tochter heirathete — und jedem armen Musikus, der nichts zu beissen und zu brechen hatte“ — Bock wurde immer heftiger — „und jeder andern armen Seele, und jedem Lumpenhund, und mir, mir, mir! Ich weiss, Sie sind blutarm, bettelarm, Sie müssen arm sein!“

Sebastian lächelte: „Ihr seid wohl mein Finanzminister gewesen, Bock — aber Ihr wisst schlecht Bescheid. Ich arm? Seht Euch einmal hier um. Der Flügel von Silbermann hier ist mein.“

„Der alte Klapperkasten, er sieht aus, als hätte ihn mein Grossvater auf dem Trödel gekauft!“ rief Bock unwillig.

„Er ist aus Karl Philipp Emanuel Bach's Auction — da steht sein Name mit eigener Hand geschrieben!“ sprach Eberlein stolz und zeigte mit dem Finger auf den Resonanzboden.

„Der Dintenklecks!“ murrte Bock ärgerlich und weinerlich zugleich.

„Und seht einmal hier rings um! Partitur an Partitur! Palästrina, Lotti, Orlando Lasso, Leonardo Leo, alle alten Italiener, selbst eigenhändig abgeschrieben“ —

„Die verfluchten Italiener!“

„Auch die Deutschen. Sebastian Bach — kein Klavier-Concert fehlt mir — Friedemann, alle seine Fugen, Karl Philipp Emanuel, Händel, Gluck, Vater Haydn, Mozart“ —

„Heiden und Türken!“ rief Bock ingrimmig.

„Den Türk habe ich auch,“ lächelte Eberlein, „ein alter Hallenser Ehrenmann, Bock. Und dort die Bratsche und das Cello von Stradivari, meine Amati-Geige, darin steckt Geld!“

„Wer wird den Plunder kaufen?“

„Niemand, denn so lange ich lebe, verkaufe ich keinen Wirbel davon! — Und den Hauptschatz dort hast Du noch gar nicht gesehn, Beethoven's fünf Symphonieen, von mir selbst in Partitur gesetzt.“*)

„Das verhenkerte Mottenfutter!“

„Genug, ich bin sehr reich, Bock, sehr reich!“ sprach Eberlein freudig.

„Dreihundert Thaler! Nur fünfzig mehr als ich, der hundsföttische Kapelldiener!“ brach Bock, dem schon lange das Salz der Thränen die ehrlichen Augen beizte, jetzt laut schluchzend aus.

„Das macht auf den Tag fast einen Thaler,“ entgegnete Eberlein sanft und legte ihm die Hand auf die Schulter. „Ich habe eine Zeit gehabt, und eine schöne Zeit, wo ich lange das nicht hatte!“

„Ja,“ heulte Bock, „damals waren Sie jung. Wenn man aber erst ein alter Esel wird“ — hier brach er bestürzt ab.

„Nun macht, dass der Brief fortkommt, oder wir erzürnen uns!“ drängte Eberlein, das Lächeln mitten in der Rührung kaum bezwingend.

Bock schoss verzweifelt hinaus.

Sebastian Eberlein war allein. „Der treue Kerl!“ sprach er vor sich hin und ging mit grossen Schritten im Zimmer auf und ab. „Ganz Unrecht hat er nicht! Wie der Mensch sich auch selbst betrüge, Geld ist etwas, ist viel. Aber es giebt Dinge, die mehr sind! — ich durfte nicht anders. Der deutschen Künstler-Ehre konnte ich nichts von ihrem Recht vergeben. Dennoch — Geld! — Geld!“ — Er schwieg und sah starr vor sich hin.

„Fort, fort damit!“ sprach er nach langem stummem Sinnen. „Es war eine Thorheit! Funfzig Jahre — der Spätherbst mit bereifter Scheitel — und ein solcher Maientag!“

Er stand an den Flügel gelehnt, hielt die Arme über die Brust gekreuzt, und blickte vor sich hin. „Ja es war eine Thorheit; sie bleibe begraben in meiner Brust mit ihren tausend Schwestern! — Aber eine süsse Thorheit, eine süsse Träumerei — — wenn nur kein Erwachen wäre!“ —

Er zog an einer Schnur, die er unscheinbar um den Hals trug, ein Bildniss aus dem Busen hervor und betrachtete es mit Wehmuth.

„Eugenie! Wer hätte diesem holden Reiz widerstanden, diesem Auge, in dem die Blitze und Feuerflammen der künstleri-

*) Der Erbprinz war, wie anderweitig im Roman vorkommt, in einem Gefecht geblieben.

*) Zur Zeit dieser Vorgänge hatte der grosse Meister noch nicht mehr geschrieben und die Partituren waren nicht im Stich erschienen.

schen Begeisterung vom sanften Mondenglanz der Weiblichkeit umschleiert sind! — Eine Thorheit! Mag es eine sein! Wer hat mir Rechenschaft davon zu fordern? — Ich kann ja nun nicht weiter gehen, ich — habe ja die Brücke abgebrochen!"

„Seltsam!" fuhr er nach einigen Augenblicken fort, indem er das Bild wieder an seinem Herzen verbarg und im Zimmer auf und nieder ging. „Seltsam! Diese Züge wohnen ewig lebendig in mir und doch ist mir dies kleine Bildniss ein unschätzbares Kleinod! Ich sehe hier nicht mehr, als vor meinem innern Auge, weniger, viel weniger — und doch! Solch ein Werk der Sinne ist der Mensch! Und ihre Töne! Schweben sie nicht noch viel unvergesslicher vor meinem Ohr? Höre ich sie nicht im Traum, in stiller Nacht und Einsamkeit? Werden sie mich nicht umklingen in der letzten Stunde, wenn diese Erde sich für mich in ewige Nacht hüllt? — Und dennoch, ein Augenblick der Wirklichkeit, ein Anschlagen der Schallwelle an den Nerv dieses Ohrs und tausend und tausendfach sind alle diese innern Gebilde überboten! — Ja das ist der Mensch — so liegt er im Netz der Sinne und der Stoffe, der edelsten wie der gemeinsten! Darum, Bock hat nicht Unrecht, dass er sich so gebehrdete; — Geld, das gemeine Geld, es ist etwas, ein riesenhaftes Etwas, ein Alp, der uns erdrückt! Von der Brust gewälzt habe ich mir das Ungethüm mit männlicher Entschlossenheit, ich darf es sagen! Aber irgendwo hält mich's doch mit den Zähnen; wer sich ganz losreissen will, der muss den Lebensfaden mit abreissen! — — Organist an der Eusebiuskirche! Der Sack mit dreihundert Thalern ist jetzt der Anker, an dem dein Lebensschiff im Hafen liegt! Stelle dich so dünkelhaft du willst, Sebastian Eberlein! Mit diesen dreihundert Zähnen oder Tatzen hält dich der bleierne Alp des Geldes am Schopf oder Bein fest! — Schon genug, dass er nicht ganz Herr über dich ist, dass du einige Armbewegungen frei hast zum Handthieren, etwa auf dem alten Flügel oder deiner Amati-Geige! Dass du Kopf und Brust noch etwas aufrichten kannst und dies und das denken oder empfinden — denken — an sie! — Heut Abend singt sie! — O, ich werde von meinen dreihundert Thalern meinen Eintritt bezahlen und sie hören — und sehn! Ich will mich freuen, dass ich nicht mehr den Tact zu schlagen habe zu dem Götterwerk, dass ich in seliger Begeisterung weinen kann in einer dunkeln Ecke des Parterre über ihre sittlich hohe Donna Anna, die alle unredliche Schmach in den Staub wirft, die dem erhabenen Wesen angethan worden! — Ja, weinen will ich selige Thränen — aber nie andere, du Organist an der Eusebiuskirche." — Er hatte aber doch eine bittere an der Wimper hängen!

Feuilleton.

Berlin. Hr. Josef Gungl geht mit seiner Capelle auf einige Zeit, einem Engagement folgend, nach Hamburg. Während dieser Zeit wird der, uns aus Schlesien zugegangenen Nachrichten zufolge, sehr tüchtige Musik-Director Bilse mit seiner Capelle, Concerte im Sommerschen Local geben. Seine Capelle zum grossen Theil aus jungen, von ihm selbst gebildeten Musikern bestehend, soll vortrefflich eingespielt sein, und somit ist den Besuchern dieses jetzt so sehr beliebten Locales Aussicht auf Ersatz geboten.

— Mad. Schlegel-Köster ist hier eingetroffen, wir heissen die ausgezeichnete Künstlerin willkommen, denn an ihr Erscheinen knüpfen sich Aussichten, auf eine Reihe interessanter Opern-Darstellungen, die längere Zeit von unserm Repertoir zum grossen Bedauern der Kunstfreunde verschwunden waren. Zunächst wird es „Euryanthe" sein, und auch „Rienzi" von Wagner erhält durch die Mitwirkung dieser Künstlerin eine bedeutende Unterstützung. Otto Tiehsen's Operette „Anette" wird nun auch zur Aufführung gelangen und zwar mit Frl. Brexendorf, welche wieder für unsere Bühne gewonnen ist. Der Intendanz gebührt unser aufrichtiger Dank.

Königsberg. Frl. Jakobson vom Hamburger Stadttheater trat hier im Concert auf und gefiel sehr; sie ist an unserm Theater engagirt und eine sehr gute Acquisition. Auch Mad. Desideri von der pariser italienischen Oper verspricht uns viel. Hr. Courtie, ein junger Tenorist, der aus Liebe zur Kunst seine Stellung als Beamter aufgegeben, ein trefflicher Tenor, ist ebenfalls für unsere Oper engagirt. Bisher war er unser Minnesänger, bei Ständchen, in den Salons, überall musste seine schöne Stimme mitwirken und lauter Beifall belohnte ihn stets. Wir hoffen, dass ihm dieser auf der Bühne nicht fehlen wird.

Tilsit. Am 20. Sept. beschloss die Königsberger Opern-Gesellschaft ihre Vorstellungen mit Capuletti und Montechi. Der Zudrang war so gross, dass die vornehmste Gesellschaft sich auf der Gallerie fand, ja selbst die Bühne zum Theil zu Sitzen benutzt wurde. Die Idee, ein neues Schauspielhaus zu bauen, findet wenig Anklang, um so mehr, als das alte vom jetzigen Besitzer vergrössert und verschönert werden wird. Die Gesellschaft des tüchtigen Directors Woltersdorf geht nach Königsberg zurück.

Hamburg. Hr. Maurice wird von der Direction des Stadttheaters zurücktreten und Hr. Wurda dessen Stelle einnehmen. Man verspricht sich viel Gutes von der neuen Direction Baison-Wurda. Hr. Ditt ist in den Hugenotten bereits aufgetreten.

Wien. Vor Kurzem, an einem Sonntage, wurde die letzte diesjährige Sängerfahrt des Männergesang-Vereins in den reizenden Waldparthieen von Dornbach und Zainbach abgehalten. Die Sängerfahrten sind eines der bedeutendsten Elemente des Wiener Gesellschaftslebens geworden, wo sich 4 bis 6000 Personen im Freien zusammenfinden und zwar um eines moralischen Genusses willen, denn in den Dorfwirthshäusern ist kaum so viel zu erhalten, um nur einigermaassen Hunger und Durst zu stillen. Es ist seltsam, dass in Wien die Sängerfahrten immer mehr in Aufnahme kommen, während sie anderwärts auf Hindernisse stossen. — (Wahrscheinlich sind die wienerischen Festreden und Toaste sehr unschuldiger Art. —)

— Otto Nicolai ist nach Greifenberg zur Cur abgegangen.

— Gyrowetz hat seine Autobiographie vollendet, die nächstens auf Subscription bei Diabelli erscheint.

— Boisselot, Componist der Oper der Königin von Leon wird nach Wien zur Aufführung seiner Oper kommen, auch erwartet man Ernst, so wie Mendelssohn-Bartholdy; neuern Nachrichten zufolge beruht die Angabe des Todes des Kapellmeisters Bend'l auf einer Verwechselung; ein Namensvetter, der in Triest gestorben, gab die Veranlassung zu diesem Gerücht.

— Die Wiener Musikzeitung bringt eine Erklärung von Mortier de Fontaine, nach welcher dieser auf das Bestimmteste behauptet, nicht er habe ein Plagiat gemacht, und die unter dem Namen Impromptu „le Papillon" erschienene Composition sei von ihm componirt und nicht von Nowakowski, welcher früher behauptete, Autor dieses Werkes zu sein. — Es darf bei dieser gegenseitigen Erklärung nicht sein Bewenden haben, und im Interesse der Kunst und Künstler ist es von Wichtigkeit, dass richterlicher Beweis entscheide, wer von beiden sich dieses Betrugs schuldig gemacht; am meisten muss aber beiden Künstlern daran liegen, dass dieses Räthsel gelöst werde, damit nicht die Welt beide schuldig erkläre.

— Gluck's „Iphigenie" wird gegen den Schluss der Opernsaison mit Mad. Hasselt-Barth, Hr. Erl, Reichard und Formes zur Aufführung kommen.

— Frl. von Marra beschloss als Regimentstochter ihren Gastrollen-Cyclus. Die Sängerin fand stürmischen Beifall, und gefiel

besonders in dem eingelegten russischen Liede: „Solvey" (die Nachtigal) worin sie mit ihrer bewunderungswürdigen Stimme den Schlag der Nachtigal täuschend nachahmte; einstimmiges da capo folgte natürlich dieser vortrefflichen Leistung. Nicht mehr denn 8mal wurde die Künstlerin zum Schluss gerufen und damit wäre die Hervorrufung nicht beendigt gewesen, wenn die Künstlerin nicht beim achten Mal die Worte gesprochen hätte: „Ich komme wieder." — Ein Spassvogel setzte gleich hinzu: „Aber wann?" — Die Antwort blieb aus.

Der 85jährige Componist, der Veteran Gyrowetz veröffentlicht eine Reihe Kinderblüthen von Carl Calmann. Es sind durchcomponirte Gesänge und werden gewiss viel Vortreffliches enthalten. Ausserdem schrieb Gyrowetz seine Biographie, welche mit seinem Portrait von Beseniis bald erscheinen wird. Der greise Künstler, der nicht in den glänzendsten Verhältnissen lebt, bedarf einer Unterstützung, wer wollte also nicht gern dazu beitragen. Die Verlagshandlung dieser Blätter wird Subscription darauf annehmen.

— Während der Anwesenheit Mendelssohn-Bartholdy's wird Hr. Pokorny ihm zu Ehren „Antigone" zur Aufführung bringen.

Dresden. Fr. Schröder-Devrient, jetzt „v. Döring", ist auf der Reise nach Petersburg. Ihr Gemahl, der Lieut. a. D. v. Döring ist in gleichem Alter mit ihrem ältesten Sohn.

Prag. Hr. Kapellmeister Franz Skraup arbeitet an einer neuen Oper: „Drahomira", zu der ihm ein hiesiger in der cechischen Literatur bereits rühmlichst genannter Schriftsteller das Textbuch geschrieben hat. *O. u. W.*

Teplitz. In dem 2ten Concert, welches der berühmte Pianist Hr. Rud. Willmers hier unter entschiedenstem Beifall gab, liess sich eine junge Sängerin, Frl. Richter von Ilsenau hören und entzückte durch Schönheit der Stimme wie vortrefflichen Vortrag. Sie ist eine Schülerin Gordignani's und geht nach Italien, um sich vollends auszubilden.

Stutgard. Zwei Opern, Kücken's Prätendent und Flotow's Stradella, hier neu. Wir hätten von dem beliebten Lieder-Componisten, wenn auch keine grossartige dramatische Musik, aber viele hübsche Einzelnheiten erwartet, indessen ist unsere Erwartung nur theilweise befriedigt worden. Das Buch ist an und für sich schlecht und hinderte von vorn herein den Componisten. Obgleich die Oper eine komische benennt, so finden wir doch nicht eine komische Figur darin. Die Ausführung war vortrefflich. Hr. Rauscher und Frl. Baaknecht, auch Hr. Jäger, waren ausgezeichnet. Stradella gefiel sehr und wird sich allem Anschein nach länger auf unserer Bühne erhalten. Ausser Mary, Max und Michel von Blum sahen wir noch die neue Fanchon.

Darmstadt. Die hiesige deutsch-katholische Gemeinde hat am Sonntag den 12. September zum ersten Male das neue von dem rühmlichst bekannten Schriftsteller Eduard Duller herausgegebene Gesangbuch beim Gottesdienste in Gebrauch genommen.

— Am 19. September zur Wiedereröffnung des Hoftheaters die 4 Haimonskinder von Balfe. Hr. Pasqué sang den Beaumanoir, Frl. Neukäufler die Hermine, und erwarben sich wie die andern Mitwirkenden die Herren Cramolini, Döring, Gulper und Reichel und die Damen Tirscher, Marlow und Kreuzer allgemeinen Beifall. Die Oper selbst erregte Enthusiasmus.

Baiern. Das hiesige K. Ministerium des Innern hat an die betreffenden Behörden unter dem 4. August eine Verfügung erlassen, worin die Vorsteher der Schullehrerseminarien auf die, von dem im Königreich Würtemberg bestehenden Vereinen zur Hebung kathol. Kirchen-Musik herausgegebenen musikalischen Werke aufmerksam gemacht und zu deren Anschaffung ermächtigt worden. In dieser ministeriellen Verfügung wird das Unternehmen jenes Vereins, der sich zu Stuttgart aus Geistlichen und Laien zu dem Zwecke gebildet hat, die katholische Kirchenmusik, insbesondere den Gesang an der ursprünglichen Einfachheit und Würde zurückzuführen, als höchst löblich und zeitgemäss, so wie aller Aufmunterung und Unterstützung werth, bezeichnet.

Braunschweig. Henry Litolffs romantische Oper „die Braut vom Kynast" (Text vom hiesigen Operregisseur Fischer) ist am 19. September auf unserer Hofbühne mit grossem Beifall in Scene gegangen. Ueber die Musik sind Kenner (Musiker von Fach) und Laien in ihrem Lobe einstimmig, auch muss gesagt werden, dass die besten Kräfte unserer Oper mit wahrem Kunsteifer in dieser ersten Aufführung mitwirkten, und sind namentlich die Leistungen der Madame Fischer-Achten u. Methfessel, der Hrn. Schmezer, Bussmeyer, Pöck und Fischer (Verfasser des Textbuches) zu rühmen. Litolff wurde nach jedem Acte gerufen, so wie am Schlusse auch der Dichter und alle übrigen Mitwirkenden. — (Dass die Partitur Litolffs höchst interessante, geistreiche, effectvolle Nummern, auch manche wahrhaft originelle Momente enthalten wird, glauben wir, ohne sie gesehen und gehört zu haben, denn wir kennen ihn und sein Talent. Wie aber Hr. Fischer aus der mittelalterlichen Kunstreiterei auf der Kynastschlossmauer ein heutzutage fesselndes Libretto zu Stande bringen konnte, selbst wenn er nach August von Klingemann's Schauspiel „die Todtenbraut" (vom Kynast nämlich) gearbeitet, wie wir vermuthen, das müssen wir erst sehen, um es zu glauben. Wir befürchten und trauern darüber, dass da vielleicht eine heillose Mesalliance zwischen einer guten Musik und einem schlechten Text geschlossen worden ist.)

Carlsruhe. Das Hoftheater in Carlsruhe ist jetzt so weit wieder hergestellt, dass es mit Beginn des nächsten Monats eröffnet werden kann; da es aber nur 6 bis 700 Menschen fasst, so ist die Anordnung getroffen worden, dass wöchentlich zwei Mal mehr gespielt wird, wie sonst hier üblich, und dass beliebtere Stücke jedes Mal wiederholt werden. In Bezug auf die Herstellung des neuen Hoftheaters soll nicht früher ein definitiver Beschluss gefasst werden, als bis die Stände die Geldmittel für den Bau bewilligt.

Wiesbaden. Am 4. d. M. begann das neue Jahres-Abonnement unsers Theaters und wir sahen in kurzer Zeit: Belagerung von Corinth, Puritaner, Nabucodonosor, Zampa und den Postillon, was von der Thätigkeit unserer Direction Zeugniss giebt; unsere ersten Künstler, Frl. Kern und Rummel, die Hrn. Eberius, Nusch und Pecz erhielten vielen Beifall.

Weimar. Carl Eckert hatte die Ehre, in einem Hofzirkel in Gegenwart Sr. Maj. des Königs der Niederlande und unsers Hofes seine Oper am Klavier den Höchsten Herrschaften vorzuführen. Der Beifall war ein so entschiedener, dass der König der Niederlande den Componisten aufforderte, diese Oper im Haag zur Aufführung zu bringen.

Parchim. Der Schullehrer Siegert in Domsühl, einem ungefähr eine Meile von hier gelegenen Dorfe, veranstaltete uns ein Musikfest, welches aus den Zöglingen seiner Schule und dem hiesigen Bürgergesangvereine und der Gesellschaft Concordia bestand. Wir müssen um so mehr dieses Ereigniss hervorheben, als gerade in unserm Mecklenburg*) wir in dieser Beziehung noch gegen unsere Nachbarländer zurück sind und die Bestrebungen Einzelner, den Chorgesang zu cultiviren, Anerkennung und Nacheiferung verdienen.

Paris. Die neue 3actige Oper, welche Scribe und Auber für

*) Hiervon muss Neustrelitz ausgenommen werden, das bereits seit einer Reihe von Jahren einen vortrefflichen Schullehrer-Gesangverein unter Leitung des Kammerherrn Justizrath Carl v. Oertzen und dem Cantor Rieck besitzt, wie überhaupt Neu-Strelitz sich durch eine höhere Kunstbildung in jeder Beziehung auszeichnet. *d. R.*

die *Opèra comique* gefertigt und deren Proben bereits begonnen, hat den Titel: *Aidé ou le sécret* erhalten. Die Künstler sind entzückt vom trefflichen Textbuch. Die Ausstattung wird wieder prächtig und ein neuer Effect, wie man sagt, vorbereitet. Eine Barke wird auf der hohen See sich gegen Venedig wenden und nachdem der Löwe auf dem St. Marcusplatze am Horizont sichtbar wurde, erscheint nach und nach den Blicken der Zuschauer die Stadt.

— Der Herzog von Aumale hat in seinem Palais in einer Privataudienz Hrn. Volnys, Director des Theaters in Algier, und die Hrn. Bourla, Vater und Sohn, Architecten, welche den Bau eines Königl. Theaters in Algier leiten sollen, empfangen. Das Theater wird auf dem Königsplatz, vis à vis der Statue des Herzogs von Orleans, zu stehen kommen. Der neue General-Gouverneur hat die bestimmteste Versicherung gegeben, dass die Ordre zum Beginn des Baues sofort ausgefertigt werden soll. Was den Umfang und die Eleganz anbetrifft, so soll dies Theater eins der schönsten und grossartigsten werden, welche existiren.

— Spontini ist hier angekommen.

London. Man macht es der Direction des Königl. Theaters hier zum Vorwurf, dass sie zu viel Berühmtheiten engagirte. Lablache, Coletti, Staudigl, Superchi und Bouché konnten nicht hinreichend beschäftigt werden und dem Publicum fehlte die Gelegenheit, jeden öfter zu hören. (Andere Theater haben hingegen Ueberfluss an Mangel!)

— Jenny Lind hat abermals für nächstes Jahr mit Director Lumbey abgeschlossen.

Livorno. Wiederholentlich wird die Oper Esmeralda des Prinzen Poniatowski hier aufgeführt und erhält sich ein nachhaltiges Interesse, wozu die Mitwirkenden Ferlotti, Boldanza und die de Giuli-Borsi das Ihrige beitragen.

Verona. Die in Venedig versammelten Gelehrten werden im Monat September eine Eisenbahnfahrt hierher machen, um im hierortigen olympischen Theater den Oedipus von Sophocles, von Gustav Modena und andern berühmten Schauspielern Italiens dargestellt zu sehen. Ueber 80 Choristen werden darin singen und bei 90 ausgezeichnete Musiker im Orchester beschäftigt sein.

Genua. Prinz Carl von Preussen hat bei seinem neulichen Aufenthalte zu Genua den dasigen Anglikaner- und Schweizergemeinden zum Ankauf einer Orgel so wie zur Bestreitung des Gehaltes für den Organisten 3000 Frcs. geschenkt. (Die Orgel ist bereits angeschafft.) Ausserdem hat er bei der Sardinischen Regierung die Erlaubniss zur Einführung von Orgelmusik und Kirchengesang ausgewirkt, was jenen Gemeinden bisher nicht gestattet war. Leider ist aber das Lokal, worin dieselben ihren Gottesdienst halten (in einem Privathause), sehr ungünstig.

L. M. Z.

Neapel. Mad. Stolz, die mit Hrn. Pillet in Gemeinschaft hierher gereist, ist im Theater St. Carlo auf 1 Jahr mit 100,000 Frcs. engagirt. (?) *E. Z.*

Nach der französischen Tonleiter *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol* hatte man eine Trinkregel festgestellt; man sollte trinken: *Utiliter*, *Realiter*, *Mirabiliter*, *Familiariter*, *Solenniter*. *Char.*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 40. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 6. October 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	Briefe und Pakete	Preis des Abonnements:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Die Lehre von der musikalischen Composition,

praktisch-theoretisch von ***Adolph Bernhard Marx.*** Vierter Theil. Leipzig 1847. Breitkopf & Härtel.

(Schluss.)

Seiner Methode getreu, aus dem Einfacheren das Complicirte zu entwickeln, wendet sich jetzt der Verfasser zu dem Streichquartett. In sehr anschaulicher Weise wird in der ersten Abtheilung sein Character dem Chore der Bläser gegenüber dargestellt und dem Chore der Streicher als Wirkungsgebiet die „kurz treffende Schlagkraft" bis zur „ätherischen Feinheit" angewiesen und auf die drei Behandlungsweisen: mittelst des einfachen Bogenstriches bei festgegriffener Saite, des Flageoletspieles (siehe pag. 248 Anm. 3) und des *Pizzicato* zurückgeführt. In der darauf folgenden Technik der Violine findet sich Alles beisammen, was der angehende Componist für die Kenntniss dieser Königin des Orchesters nöthig hat. Ueber etwaige Bedürfnisse nach mehr verweist der Verfasser auf die verschiedenen Schulen der Virtuosität. Bratsche, Cello und Contrabass mit Allem dazu Gehörigen schliessen sich der Geige an.

In der zweiten Abtheilung enthält der erste Abschnitt zunächst die regelmässige Organisation, der zweite die Verwendung der Stimmen; *A.* der Bass, *B.* die Oberstimme, *C.* das Zusammenwirken, *D.* die besondere Bestimmung der Mittelstimmen. Der dritte die ausnahmsweisen Organisationen (von denen einige schon in dem kurz vorhergegangenen berührte vielleicht durch einfachere Beispiele hätten vermieden werden können); *A.* die Vermehrung der Stimmzahl (Beispiele aus Spontini, Spohr, Beethoven), *B.* Unvollständiges Quartett (*Allegretto* der *A-dur*-Symphonie von Beethoven) stehen sich hier gegenüber.

Die dritte Abtheilung umfasst die Ausdrucksweisen für den Streicherhor. Im ersten Abschnitt: die Composition für das Streichquartett (*A.* Beweglichkeit, *B.* Leichtigkeit, *C.* die Zusammenziehung von Quartettstimmen, *D.* die Stricharten, *E.* die Melodieenbildung, *F.* die Spielweisen. Es werden zunächst einige Aufgaben berührt, die der Schüler zur Uebung der eigenen Kraft und zur Anwendung des eben Vernommenen anzustellen hätte, als Menuetts, Adagio's und Andante's und etwa eine Ouvertüre in Fugenform. Der Verfasser möge uns hier verzeihen, wenn wir die Ueberzeugung aussprechen, er habe hier im Interesse des Regelmässigen, allgemein Schulgerechten, dem Lernenden aus dem Schatz seines Wissens noch hülfreicher werden können, als er es geworden ist. Wir vermissen nämlich eine plane und populäre Analyse irgend eines classischen Quatuors, in dem bei möglichster Vielseitigkeit hinsichtlich der instrumentalen Verhältnisse doch möglichst wenige Excentricitäten zu Tage kommen (eins zu bezeichnen, erlauben wir uns, einem solchen Kenner der Literatur gegenüber, kaum). Der Schüler hätte daraus die beiden Klippen vermeiden lernen müssen, die heut Jedem, der durch seine tägliche Beschäftigung mit den Kunsterzeugnissen in diesem Gebiete, in Stand gesetzt ist, Vergleiche anzustellen, auffallen. Erstens die allerkläglichste Alltäglichkeit in formeller Bildung bei dürftiger und magerer Ideenentwickelung, die auf den Namen der Nacheiferung classischer Werke Anspruch macht. Zweitens die verschrobenste Hyperromantik, die entweder eigene grundlose Pfade taumelt, oder Meister copirt, wenn nicht gar travestirt und parodirt, die für ihr Theil schon in eine, dem Begriff der stylistisch begründeten Classicität widerstrebende Manier versunken sind. Der Theoretiker, der sich eines ungleich nachhaltigeren Einflusses auf diese jugendlich emporstrebende Künstlersphäre erfreuen darf, als der Tagesschriftsteller, der es meistens nur mit einer vereinzelten Erscheinung zu thun hat und sich beim besten Willen von vielfachen unüberwindlichen Hindernissen in der Veröffentlichung seines Urtheils gehemmt sieht; der Theoretiker muss hier

beim Lernenden zuerst auf diese *aurea mediocritas* dringen, die im Sinne des Dichters, nicht im verflachten des Uebersetzers, ein so characteristisches Kennzeichen der besten Aere der Classicität ist. Dergleichen hätte freilich das Volumen des Werkes bedeutend verstärkt, allein es konnte bei einem überdies so umfangreichen Werke diese Rücksicht nicht maassgebend sein. Der Verfasser bringt zwar, wie die weitere Relation ergeben wird, eine Fülle der geistreichsten Einzelnheiten, aber wir müssen nun einmal hier ihm entgegentreten mit der Forderung eines Honorar bezahlenden Philisters, der seinen Sohn in die Lehre bringt und nun für sein gutes Geld Alles in der Welt haben will, was ein Mensch den andern lehren kann und wo möglich noch einige andere Dinge. Wir wissen recht gut, dass wir dem Verfasser damit nichts sagen, als was er selbst durch und durch kennt, aber wir rechten mit ihm, dass er sich uns nicht auch von einer Seite gezeigt hat, die ihm am wenigsten eigenthümlich ist, von der des Pedanten. Es wäre interessant gewesen, den Schreiber des genialen Aufsatzes über die neunte Symphonie (siehe musikalische Zeitung von Breitkopf & Härtel) als trockenen Schulmeister gegenüber einem Quatuor der classischen Periode zu sehen, wie er mit philologischer Kritik auch in die Grammatik der Instrumentation eingeht und an dem Musterbeispiel dem ABCschützen nützliche Fingerzeige für seine Rudimente giebt und später die angewandte *syntaxis ornata* für seine eigenen Exercitia lehrt. — Ein Anhang enthält sinnige Bemerkungen über die Einführung und Bedeutung des *Pizzicato*. Für manche Leser, denn ein solches Werk bewegt sich nicht nur in den engeren Grenzen der geschlossenen Kunstgenossenschaft, hätten vielleicht einige besonders auffallende Benutzungen des *Pizzicato* angeführt werden können, z. B. die schauerliche Stelle im Fidelio, wo nach den Worten Pizarro's: „Ein Stoss und er verstummt!" das *Pizzicato* der Contrabässe so unübertrefflich die teuflische Wuth und Entschlossenheit des Bösewichtes ausdrückt.

In der vierten und fünften Abtheilung nun endlich werden alle bisherigen uns bekannten Kräfte zusammengenommen und eine Prüfung aller Mittel des Orchesters angestellt. Die philosophisch ästhetische Methode des Verfassers und seine Kunstanschauung bleiben sich auch hier consequent, er hält den rothen Faden, der durch das ganze grossartige Werk läuft, mit starker Hand fest und führt den Schüler durch das Labyrinth in die endliche Klarheit. Doch will uns auch hier bedünken, als ob durch die Analyse eines grossen Werks ein Schlussknoten nun eben an seiner Stelle gewesen wäre. Vielleicht konnte an einer Ouvertüre in Fugenform, wie z. B. der Zauberflöte, gleichsam das mit dem Schüler angestellt werden, was in der Heilwissenschaft der Cursus am Krankenbette genannt wird. Wir verwahren uns auf's feierlichste dagegen, als deuteten wir hier auf Lücken in Erfahrungssätzen, auf Unterlassungssünden im Stoffe, auf mangelhafte Disposition des Stoffes, im Gegentheil, Alles, was wissenswürdig zu nennen ist, wird uns in sämmtlichen vorhergehenden Abschnitten mitgetheilt, der denkende Geist des Verfassers, seine vieljährige Beobachtung der Kunstobjecte und neu auftauchenden Erscheinungen, endlich sein Darstellungstalent und die seltene Beherrschung des sprachlichen Elementes, die aus der wissenschaftlichen Abhandlung ein stylistisches Kunstwerk macht, sind uns Bürgen dafür, die Anforderungen der musikalischen Aesthetik befriedigt zu sehen. Der Verfasser hat indessen unter der grossen Zahl von Musikern nicht durchaus auf combinatorische Köpfe zu rechnen, die schon einig an sich selbst, ihren Gedankenvorrath aus seiner wissenschaftlichen Spende bereichern; ihm steht vielmehr auch eine Schaar Unmündiger gegenüber, die ohne anderweitige wissenschaftliche Bildung, ohne durch Sprachstudien des Alten, oder mathematisch-naturwissenschaftlichen Erziehungsgang in die Kunst eingetreten zu sein, wenn auch gerade nicht für eigene Production, so doch für gedankliche Reproduction von Kunstschöpfungen, ein Werk wie diese Kompositionslehre zur Hand nehmen. Diesen zu Liebe wäre die genannte Herablassung wünschenswerth gewesen und vielleicht entschliesst sich der Verfasser in einer späteren Ausgabe des Werkes unter der Rubrik eines Anhanges sich den Dank einer grossen, eifrigen, aber des kundigen Führers bedürftigen Klasse von Kunstjüngern zu erwerben.

Je weiter nun unter der Abtheilung: **Ensemblesatz** in den Combinationen und Variationen der orchestralen Theile fortgeschritten wird, mehrt sich die Schwierigkeit, mit dem sprachlichen Stoffe auszureichen, und nachdem unter dem Abschnitt des Instrumentalsolosatzes, Piano mit Soloinstrumenten, Streichsolo, Blaseinstrumentensolo, Concertsolo, nur auf schon in früheren Theilen entwickelte Formen hingewiesen, im Uebrigen aber Studium der Meister und eigene Geschmacksbildung, wie Schöpferkraft verlangt werden muss, betritt der Verfasser in der zweiten Abtheilung: Gesang mit Orchesterbegleitung, endlich einen Kreuzweg, wo die Musik in den Pfad der Poesie mündet und in der schon Th. III. pag. 356 ausgesprochenen, hier nochmals eingeschärften Regel:

> „Die Form aller Gesangs-Composition bestimmt und entwickelt sich nach den vom Text gebotenen Verhältnissen"

neue umfassende Forderungen an den Musiker gerichtet werden. So folgt denn von selbst, dass der Verfasser hier bei seinen musikalischen Lesern eine gewisse Lebens- und Wissenschaftsreife voraussetzen, dass er sich zu einer gediegenen ästhetischen Bildnng wenden und mit ihr in ihrer Sprache reden muss. Sätze, wie folgende: „In der Verbindung von Gesang und Instrument oder Orchester ist das erstere das Herrschende und Bestimmende, das letztere das sich Unterordnende und Folgende", oder: „die günstigste Unterstützung für den Gesang gewähren die Saiteninstrumente und die ungünstigste die Blaseinstrumente", werden philosophisch entwickelt und an Beispielen erläutert. Von einer eigentlichen Lehre konnte überhaupt hier nicht mehr die Rede sein, es sind Betrachtugen, die der Verfasser von der Höhe seines Standpunktes überliefert, Betrachtungen, mit denen vielleicht gewisse moderne Kunstrichtungen nicht einverstanden sein mögen, die aber eben deshalb Zeugniss ablegen, wie grundernstlich es dem Theoretiker und Aesthetiker darum zu thun war, die Entwickelung der wahren Kunst seinerseits zu fördern. An Mozart's dramatisches Schaffen lehnt sich zunächst dieser ganze wichtige Theil des Werkes, und er ist es, der in dieser Hinsicht zum unablässigen Studium angepriesen wird.

Noch schliessen sich, wie wir schon früher bemerkt, Anhänge an, die theils Specielleres, im Text nicht Mittheilbares, theils seltenere Instrumente und ihre Anwendung behandeln, nebst neun grösseren Partiturbeispielen.

Wir verlassen nicht diese auf einem schwierigen Gebiet geschaffenen Arbeiten des verdienten Verfassers, ohne ihm im Namen der Kunstjünger den aufrichtigsten Dank zu sagen. Im Namen Derer insbesondere, die sich dem Princip anschliessen, dass nur durch Arbeit und Nachdenken auf jedem Felde, es trage einen Namen, welchen es wolle, Nachhaltiges zu schaffen sei. Möge Wirkung in die Ferne der schöne Lohn sein, dessen sich mehr als irdischer Vortheile, die selbst im günstigsten Falle im Missverhältnisse mit solchem Gedankenwerke stehen, der Verfasser erfreuen mag.

E. Kossak.

Recensionen.

J. L. Lehner, Stadtorganist zu Weiden, Hundert geistliche Lieder aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen bearbeitet und zum Gebrauch für Prediger- und Schullehrer-Conferenzen, Schullehrer-Seminarien und Männergesang-Vereinen herausgegeben. 1847. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Obgleich eine Sammlung, die als solche nach unsern Grundsätzen nicht weitläufig in diesen Blättern besprochen zu werden pflegt, regt das oben genannte Werk doch zu wichtigen musikalischen Fragen an, deren Erörterung wir einen grössern Raum zuzuwenden gedenken. Zunächst das Unwesentlichere. Dies Choralbuch — wenn man es so nennen darf — verfolgt, wie sein Titel angiebt, eine bestimmte practische Tendenz, mit der wir uns einverstanden erklären, indem wir der Ansicht sind, dass gerade von den Schullehrer-Seminarien eine nothwendige Reform des einfachen Kirchengesanges ausgehen muss. Die Schullehrer dringen mit ihrem musikalischen Wirken unmittelbar in das Volk; sie werden sich daher zunächst mit dem mehrstimmigen Choral vertraut zu machen haben und dann ihre Erfahrungen und Kenntnisse in Schulen anwenden. Nach Noten singen lernen ist in Bezug auf allgemeine Ausbreitung des Choralgesanges erstes Erforderniss. Die kleinen Versuche, welche man bisher gemacht hat, durch einen Schülerchor die Gemeinden zu einem mehrstimmigen Gesange heranzuziehen, sind, wie zu erwarten war, meist gescheitert. Einmal ist es sehr selten möglich gewesen, einen anhörbaren und erträglich eingeübten Chor zusammenzuhalten. Es liegt dem ein gezwungener Kirchenbesuch zum Grunde, der immer seine Nachtheile ausübt. Dann aber hat die Ausführung des mehrstimmigen Chorals durch einen Chor von Stadtschülern an sich etwas sehr Mangelhaftes und kann nimmermehr einer Gemeinde zum Vorbilde dienen. Wo Mittel vorhanden sind, einen kunstgemäss ausgebildeten Chor, wie der Domchor in Berlin, herzustellen, wäre die Einwirkung auf Gemeinden leichter, aber der Erfolg dennoch sehr zweifelhaft. Mit einem Schlage und durch künstliche und rein künstlerische Mittel lässt sich eine Reform in dem Kirchengesange nicht bewerkstelligen. Sie kann nur durch die musikalische Entwickelung der Gemeinden selbst bewirkt werden, und diese Entwickelung erfordert Zeit. Wir sind auf dem Wege und wiederholen: Nach Noten singen lernen ist erstes Erforderniss. Dafür aber müssen tüchtige Schullehrer und Cantoren sorgen. Wenn man voraussetzen darf, dass eine ganze Gemeinde nach Noten singen kann, dann ist der Zeitpunkt da, wo jedes ihrer Mitglieder die ihm von Gott verliehene Stimme, Sopran, Alt, Tenor oder Bass in Anwendung bringen wird. Dann kommt es auch gar nicht darauf an, ob ein Choral so oder so harmonisirt ist. Wir dürfen voraussetzen und erwarten, dass die Regierungen durch Unterstützung aller Art und auf die anerkennendste Weise tüchtige und gebildete Musiker zu Organisten und Cantoren bestellen werden. Wenn solche Männer Choralbücher für die Gemeinden schreiben, so müssen dieselben, mögen sie in der harmonischen Ausführung auch sehr abweichend erscheinen, immer einen musikalischen Werth haben. Es ist ausserdem nicht zu befürchten, dass, wenn von einer Einführung solcher mit Noten versehenen Kirchengesangbücher überhaupt die Rede ist, ein mittelmässiger Harmoniker den Auftrag oder die Erlaubniss erhalten werde, dergleichen zu besorgen. Vielmehr kann dann — noch ist die Zeit nicht da — nur die Rede sein von Abweichungen in verschiedenen Gemeinden. Eine Gemeinde aber wird sich immer nur für ein bestimmtes Choral-Gesangbuch entscheiden können. Darauf soll nach unserer Ansicht hingearbeitet werden und wir heissen jede Arbeit, die zur Erreichung dieses Zieles beiträgt, von Herzen willkommen.

Mit dieser Ansicht stehen wir Denjenigen entgegen, welche den einstimmigen Choralgesang als den vollendetsten bezeichnen. Wer wird leugnen, dass in dem Einklang eine gewaltige Kraft liegt, besonders wenn er sich nicht als Octavenfortschritt geltend macht. Das mannigfaltige Colorit der Stimmen verschiedenen Charakters verwischt diese Wirkung und der Choral klingt wie ein einstimmiges Orchester, seine Wirkung kann sogar majestätisch sein. Allein das wird selten vorkommen. Wer nur einigermaassen den Choralgesang in den Kirchen beobachtet, muss die Bemerkung gemacht haben, dass man nur Soprane und Bässe hört, zwischen denen hie und da einzelne Natur-Harmonieen hindurchschimmern. Ein ewiger, für unser Ohr unerträglicher Octavenfortschritt. Es hat dies seinen natürlichen Grund darin, dass ein Choral nicht immer in eine Tonart gesetzt werden kann, die im Einklange für alle Stimmen gleich günstig ist. Wo die Mittelstimmen die Melodie nicht erreichen, schweigen sie und die bezeichnete Wirkung tritt hervor. Nichts ist natürlicher, als harmonischer Gesang. Die Natur selbst weist darauf hin, indem jeder einzelne Ton, wie bekannt ist, seine harmonischen, bald schwach, bald stark mitklingenden Geschwister besitzt. Zu keinem Tonstück ist, nach unserer Meinung, die Harmonie so wesentlich, wie zum Choral, und das Ziel des Gemeindegesanges muss die vierstimmige Ausführung des Chorals, weil die naturgemässeste sein. Keine Melodie ohne Harmonie und jeder menschliche Ton ein Moment im Reiche der Harmonie. Wenn man hoffen darf, dass unsere Gemeinden im Singen nach Noten, das ja in allen Schulen gelehrt werden soll, hinlänglich vorbereitet sind, dann fange man mit Noten-Gesangbüchern an. Die Sache dürfte sich leichter, als es den Anschein hat, bewerkstelligen lassen. So viel über die praktische Seite des Choralgesanges.

Wir gehen nun auf das vorliegende Werk ein. Es ist dem verdienstvollen Geh. Ober-Tribunalsrath von Winterfeld gewidmet und ein Document praktischer Anwendung der von Hrn. von Winterfeld gemachten Forschungen auf dem Gebiete des Kirchengesanges. Der Verf. spricht sich in einem Vorwort über die Tendenz seines Werkes aus. Er geht, wie auch Andere, von der Ansicht aus, dass die Vorzeit ungleich Besseres auf dem Gebiete des Kirchengesanges besessen, als die Gegenwart, und dass zur Weckung eines ächt christlichen Volksgesanges die Wiederherstellung der alten volksthümlichen Formen nothwendig sei. In Anerkennung der Verdienste aller derjenigen Männer, welche ausser von Winterfeld theils durch historische Forschungen und Sammlungen, theils durch selbstständige Bearbeitungen demselben Ziele entgegenstrebten und in der Ueberzeugung, dass die alten kirchlichen Formen auch den wahrhaft christlichen Geist enthalten, hat der Herausgeber diese allerdings schwierige und von seinem Standpunkte aus glücklich gelöste Aufgabe übernommen. Er nennt sein Werk „geistliche Lieder“, um den grossen Irrthum vergessen zu machen, der unsern Kirchengesang als ein Erzeugniss des gregorianischen Gesanges darstellt.

Ref. will sich zunächst über das Princip und dessen Anwendung in der Gegenwart äussern. Es ist nicht zu läugnen, dass sehr viele geistliche Melodieen durch den belebteren Rhythmus musikalisch gewinnen, und deswegen sagen uns von den alterthümlich rhythmisirten Chorälen manche ungleich mehr zu, als die in schleppender Bewegung hingezerrten Melodieen des heutigen Kirchengesanges. Unser Wohlgefallen ist aber ein rein musikalisches, und wir weisen deshalb jede andere Rücksicht von der Hand. Von Seiten einer gewissen Kirchenpartei ist bekanntlich dieser Gegenstand neuerlich angeregt und den ältern Melodieen Vorschub geleistet worden, weil sie eben alt sind.

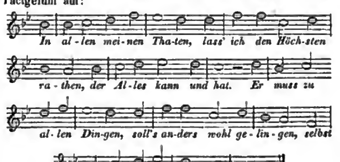
Da wo der kirchliche Cultus und was damit zusammenhängt, auf seine alten Formen wieder zurückgeführt werden soll, muss natürlich, um der Consequenz willen, auch dieser Theil in Angriff genommen werden. Unter denen, die für die Wiederherstellung des alten Kirchengesanges mit zelotischer Beharrlichkeit wirken, giebt es Viele, die von Musik auch nicht eine Note verstehen. Aber die Sache bringt es mit sich, und in der Stabilität liegt nach ihrer Meinung das wahre Leben. Diese Bemerkung hielten wir für nothwendig um der Musik willen. Denn überall, wo wir von Musik sprechen, kennen wir nur musikalisch-ästhetische Principien, und liegt es auch wesentlich in der Tendenz dieser Blätter, einen hier behandelten Gegenstand von dem Boden musikalischer Kunst nicht zu entfernen. Wir wiederholen also, dass manche Melodieen in der ältern Form uns ganz besonders gefallen. Der Rhythmus ist ein wesentliches Element musikalischer Kunst, er ist der wichtigste sinnliche Träger der Melodie. Wenn man das manchen Leuten vordemonstrirte, wie würden sie mit ihren Wünschen zurücktreten müssen ob der etwanigen Profanation des Heiligsten! Die Sache ist aber die, dass sie musikalisch gar nicht empfinden können, sie lieben das Alte, weil das Neue unter allen Umständen nichts taugt. Die rhythmisirten, für unser Ohr schön klingenden Melodieen haben aber (vom Texte abstrahiren wir einstweilen gänzlich) ein entschieden weltliches Gepräge, das sich entweder durch einen characteristischen Volkstypus kund giebt, oder auch noch gegenwärtig in seiner weltlichen Fassung wohl erkannt werden kann. Wir sind nun keineswegs geneigt, das weltliche Element von dem geistlichen in der Musik scharf zu sondern. Ganz extra-mundane Auffassungs- und Empfindungsweisen werden Niemandem zusagen, sie werden sich zu Abstractionen und unbeleibten Formen verflüchtigen. Allein der ästhetisch-musikalische Gesichtspunkt fordert vom geistlichen Liede Würde und Erhebung, Eigenschaften, die durch einen belebten Rhythmus nimmermehr erzielt werden. Etwas Anderes ist der Gesang im Tacte. Durch eine mangelhafte Beobachtung des Tactes erhält der Choral etwas unerträglich Schleppendes, und ich bin daher der Meinung, dass Cantoren und Organisten nachdrücklich dem schleppenden Gesange in der Kirche entgegenzuarbeiten haben. Aus diesem Grunde protestire ich nicht blos gegen die Fermaten, sondern auch gegen die sogenannten Zwischenspiele, zumal diese nicht immer so eingerichtet werden können, dass sie naturgemäss in die folgende Phrase einleiten. Wir wollen keinen Rückschritt, sondern Fortschritt. Das rhythmisirte Singen alten Sinnes ist aber ein offenbarer Rückschritt in der Tonkunst. Es widerstrebt dem musikalischen Gefühl, wie es im Laufe der Zeit bis auf die Gegenwart ausgebildet worden. Dazu kommt noch die Unmöglichkeit, dass eine ganze Gemeinde die rhythmischen Unterschiede in ihrer Feinheit beobachte. Und geschieht dies nicht, so gewinnen sehr viele Choräle die Gestalt, in der wir sie gegenwärtig ausgeführt hören können. Das Rhythmisiren fällt also in sich selbst zusammen. Wenn es sich nachweisen liesse, dass der rhythmisirte Gesang würdevoller und erhebender wirkt und den rhythmischen Gesetzen der musikalischen Kunst nicht widerstreitet, so gehörte ich gern zu Denen, die in dem Rückschritt einen Fortschritt anerkennen würden. Allein das Gegentheil lässt sich nachweisen. Welch einen würdevollen Eindruck macht z. B. der Choral: „Jesus meine Zuversicht" in seiner bekannten Ausführung. Nach der rhythmischen Form des XVII. Jahrhunderts lautet er so:



Die Fermaten bedeuten nach dem Wunsche des Hrn. Lehner nicht ein willkürlich längeres Aushalten der Noten, wie in der Figuralmusik, sondern einen Absatz, den der Gesang macht, eine dem Tact entsprechende Pause. Er hat sie nur beibehalten, um den Finsterlingen (zu denen ich mich natürlich auch rechnen muss) nicht Alles zu nehmen, um der guten Sache nicht zu schaden. Die Fermaten sind also bedeutungslos, und sieht man darnach das Tonstück an, so wird es ein 11tactiges und widerstrebt mit dieser Tactzahl dem natürlichen Tactgefühl. Damals mochte man allerdings ein anderes Tactgefühl haben, als heute. Wer wollte aber zu behaupten wagen, dass es ein richtigeres war? Wir erkennen in dem Heraufbeschwören desselben einen Rückschritt in den Formen der Kunst. Das heutige Tactgefühl ist aber nicht zu unterdrücken. Es giebt gerade dem Laien einen wesentlichen Anknüpfungspunkt für ein musikalisches Verständniss. Das Tactgefüht ist ein Gemeingut der Zeit, sie hat es hervorgebracht, nicht ein einzelner Künstler. Es giebt sehr alte Volkslieder, die nicht Choräle geworden, sondern Volkslieder geblieben sind. Man singt sie heute ganz anders, als ehemals, man hat sie in das musikalische Gefühl der Jetztzeit hineingeleitet, und es ist nicht ein Einzelner gewesen, der das zu Wege gebracht hat. Die gegenwärtige Musik bietet zur Wiederherstellung des Alten nicht genügende Vermittelung dar und deshalb glauben wir, wird eine solche Reform, wie man sie hier bezweckt, nie einen Erfolg haben. Hierzu kommt noch, dass man nach dem alten Rhythmus die gebräuchlichen Texte metrisch oft auf den Kopf stellt und man befürchten muss, die Gemeinde werde vor Confusion aufhören zu singen. Als Beispiel gelte nur Folgendes:



Damit man sehe, wie ich selbst den Choral ohne Fermaten ausgeführt wünsche, schreibe ich ihn nach meinem Tactgefühl auf:



Was die harmonische Bearbeitung der Melodieen anlangt, so ist diese mit vielem Fleiss gemacht. Da, wo der Verfasser seinen Ansichten Eingang wird verschaffen können, was in einzelnen Kreisen nicht zu bezweifeln ist, kann in dieser Beziehung sein Werk mit vielem Erfolg angewendet werden.*) *Dr. Lange.*

*) Obige Beurtheilung war bereits geschrieben, ehe ich den Artikel „Fromme Wünsche" von meinem geschätzten Freunde und Collegen Fl. Geyer gelesen hatte. Es freut mich, in den wesentlichen Punkten mit ihm übereinzustimmen, wenn wir auch in manchen Beziehungen von einander abweichen. *Dr. L.*

Berlin.

Concerte. — Italienische Oper.

Während die Königl. Oper noch immer nicht ihre frisch gesammelten Kräfte entwickeln kann, beginnen die Concerte, wenn auch nicht die der Virtuosen, ihren regelmässigen Lauf. Die wackern Musiker warten nicht auf den Einzug der Salongäste; was sie in den heissen Sommertagen gesäet, wollen sie, sobald die Frucht reif ist, ernten. So werden die bekannten Zimmermann'schen Quartetts und die Trio-Soiréen in neuer Gestalt auftreten, nachdem das hierzu anwendbare Terrain anders und frisch bebaut worden. Hoffen wir von der Ernte das Beste. Den Anfang dieser künstlerischen Versammlungen machte indess keiner von den beiden genannten Vereinen, sondern ein anderer jüngerer, aber eben so schätzenswerther, der Verein der jüngern Kammermusiker, dessen wir schon früher in diesen Blättern öfters gedacht haben. Die Hrn. A. Birnbach, Gebr. Espenhahn und A. Schulz spielten am 3. October zum ersten Male in der gegenwärtigen Saison. Wir hörten ein Quartett (*D-dur*, Op. 76) von Haydn, ein Trio von Mozart (Op. 15, *E-dur*) und ein grosses Quintett (*Es-dur*, Op. 57) von Onslow. Derselbe Ernst, dieselbe Gediegenheit in der Auffassung, die bei den genannten Herrn hinlänglich bekannt sind, traten uns auch diesmal in ihrem Spiel entgegen. In dem Quintett hatte Hr. Kammermusikus Teetz die interessante Partie des Contrabasses übernommen und mit Geschick ausgeführt. Die Composition ist reich an schönen Zügen und waren sämmtliche Künstler mit gleicher Tüchtigkeit an der Ausführung des Werks betheiligt. Anziehend erschien uns die Arbeit Mozart's, in der der grosse Meister zwar noch nicht die ihm in spätern Arbeiten eigene Kunst gleichmässiger und feiner Instrumentation entwickelt, doch aber sehr schöne Züge der Erfindung documentirt. Sprechen wir den strebsamen Künstlern zunächst unsern Dank für ihren Eifer aus, die Kunst nach wie vor in den edelsten Formen zu vertreten. Wir werden ihre Leistungen stets mit dem wärmsten Interesse verfolgen.

Die italienische Oper fährt fort, eine rege Thätigkeit zu entwickeln. In der verflossenen Woche brachte sie Donizetti's Belisar, eine Oper, die zu den besten des fruchtbaren Meisters gehört. Sgra. Boldrini, Olivieri, Sgr. Ronconi and Pardini gaben uns treffliche Züge theils ihres kunstgemässen Gesanges, theils geschickter dramatischer Auffassung, wenn wir uns auch nicht mit allen Einzelheiten einverstanden erklären können und die Oper namentlich in den untergeordneten Rollen ziemlich schwach besetzt war. Nachdem es der Direction gelungen, uns eine Reihe von tragischen Opern in möglichst befriedigender Vollendung vorzuführen, sehnen wir uns endlich auch nach einer *Opera buffa*, worin die italienischen Componisten wie die ausübenden Künstler vorzugsweise geschickt sind. Es ist zu erwarten, dass auch das gegenwärtige Personal auf diesem Felde nicht ohne Erfolg wirken werde. *Dr. L.*

Correspondenz.

Paris. (Verspätete Fortsetzung.)

Was ich Ihnen, verehrter Herr Redacteur, über die so weit berühmte grosse Oper von Paris mitzutheilen habe, kann bis jetzt nur in wenigen und zwar durchaus nicht günstigen Andeutungen geschehen, da nur mit geringen Ausnahmen die mittelmässigen Kräfte der Bühne während der Sommermonate die abwesenden Coryphäen ersetzen. Es ist mir deshalb noch nicht möglich gewesen, den besseren Standpunkt der Oper nach dem bisher Gehörten und Geschehenen zu erkennen, sondern muss mich eines absoluten Urtheils enthalten, wie man ja auch zur Zeit der Ebbe nicht den grossartigeren Zustand des Meeres zur Zeit der Fluth beurtheilen kann. Was ich Ihnen also mittheile, trifft das Institut nur für die Monate des Sommers. Man giebt hier seit etwa drei Wochen abwechselnd: „Robert le diable", „Robert Bruce" und ein phantastisches Ballet, das ich indessen noch nicht besucht habe. Das Haus war während der beiden Opern-Vorstellungen sehr leer, und dazu kommt noch, dass der am wenigsten besetzte Platz „das Parterre" mit Freibillets und den Jüngern des berühmten Auguste, d. h. mit Herrn von der Claque, die in der Mitte des Zuschauerraumes ihren Sitz haben, angefüllt ist. Die Einnahme muss also herzlich schlecht gewesen sein. Aber in der That, so bedeutend der Ruf der Pariser Oper sein mag, so viel Geschrei auch davon stets gemacht wird: sie verdient nicht einmal diese Einnahme. Eine Weltstadt wie Paris, die zu jeder Zeit von so vielen tausend Fremden besucht wird, die sich so gern für den Hauptsitz der Musik verkündigen lässt, sollte so viele musikalische Bedürfnisse wenigstens zeigen, dass sie, sei es nun Sommer oder Winter, eine gut besetzte Bühne unterhält. Ausser dem Spanier Bordas (Tenor) und den Herren Alizard (Bass) und Barroilhet (Baryton), die auf jeder Bühne als gute, jedoch keinesweges als ausgezeichnete Sänger fungiren würden, sind die übrigen Engagements, ohne Ausnahme des Damen-Personals, so provinzialmässig und auch darüber, dass man in jeder Minute sich fragen muss: „Bist du in der grossen Oper zu Paris?" So fand ich unter Anderen hier einen alten Bekannten aus der Zeit unserer Assandri- und Gardoni-Epoche, Herrn Paulin, den in Berlin Niemand in sein Herz schliessen wollte, der jedoch hier mit einer grausam verletzenden Dreistigkeit erste Partieen abheisert und fistulirt, so dass man schnell und getreu aus der grossen Oper in die Bänkelsängerwirthschaft eines oberschlesischen Kretschams versetzt wird. Also ein Sänger, den die Direction der Königstädtschen Oper bereits vor sechs Jahren nur als einen zweiten Tenoristen anerkannte, glänzt jetzt als erster Tenor in der Welt berühmten Oper zu Paris! Das war mir während meines hiesigen Aufenthaltes das Ueberraschendste; die Wahrsager auf den Strassen und Plätzen mit ihren Schlangen und Todtenköpfen in der Hand, die urkräftigen Zerschläger von Granitblöcken bis zu zwei Fuss Durchmesser (mit freier Faust), die in den Champs Elysées ihr Wesen treiben, sind durch diese Marionetten in der grossen Oper bei weitem übertroffen. Mlle. Nau, ein bekannter Name und als Mustersängerin in der Duprez'schen „Art du chant" aufgeführt, ist eine recht angenehme Erscheinung, die mit der Zierlichkeit ihrer Figur ein sehr interessantes Gesicht verbindet; aber die Hauptsache ist wieder vernachlässigt, und zwar von Natur und von der Sängerin selbst: die Stimme ist nur ziemlich geschult, und so fadendünn und schwach, dass der unschuldige Ton einer Flöte beinahe barschebhörnerartig dagegen klingt; treten nun zufällig nach ihrem Gezwitscher Posaunen ein, so fasst das ganze Publikum gewiss nach den Köpfen und sucht sich unter den Sitzen zu verstecken, denn man wird nicht anders denken können, als dass das Haus zusammenstürzt. — Mdme. Dameron singt Coloraturen in angenehmer Weise und mit vieler Routine, jedoch ist der getragene Gesang monoton und ohne Seele; das Spiel würde vielleicht befriedigen, wenn man sich einbildete, den schwachen Versuchen einer nahen Freundin auf einem Liebhaber-Theater beizuwohnen. Mit dem übrigen Personal will ich die Leser dieser Zeitung nicht weiter bekannt machen, und wäre es auch aus dem Grunde, dass mein Tadel nicht scharf genug ausfallen könnte, und etwas zu wenig Tadel schon zu grosses Lob sein würde. — Das Orchester ist bedeutend schwächer besetzt, als das im Berliner Opernhause, auch durchaus keine praktische Anordnung in Aufstellung der Instrumente beobachtet. Es kann überhaupt, wenigstens aus dem, was ich gehört, keinen Vergleich weder mit dem Berliner, noch mit

dem Leipziger und Dresdner Orchester bestehen. Von feiner Nüancirung und einem discreten Unterstützen der Sänger ist gar nicht die Rede, es kann nur Lärm machen. Und die äussere Ausstattung der Bühne, die Decorationen, das Costüm, das Ballet-Personal! — Wo finde ich das elegante und blendende Costüm? Wo das graziöse Ballet-Personal, dass das erste der Welt sein soll? Wo finde ich das Alles? — In der grossen Oper zu Paris wahrlich nicht! — Ich kann unmöglich den Bericht über die grosse Oper so beschliessen, es wäre unverzeihlich leichtsinnig von mir, wenn ich nicht den Herren Musik-Verlegern, besonders denen, welche Gatte und Vater sind, noch ein Wörtlein im Vertrauen sagte: Sie sind Verleger, Gatte und Vater, bedenken Sie es ja, meine Herren, nehmen Sie niemals Rossini's Oper: „Robert Bruce" in Verlag, (hoffentlich wird das Unglück noch nicht geschehen sein) thun Sie es ja nicht, die Folgen könnten sehr übel ausfallen und die Reue dann zu spät sein. Die Oper ist wirklich recht schlecht, sehr schlecht, die schlechteste von Rossini, ja sogar eine der schlechtesten, welche überhaupt existirt. Die Musik, die göttliche, wird darin auf das fürchterlichste beleidigt und mit Füssen getreten, denken Sie nur, dass ein Chor greiser Barden auftritt, um die Thaten eines Helden zu verherrlichen, die im Polka-Tempo effectiv die Harmonien und Melodien des bekannten Berliner Gassenliedes: „Wenn der Muth" u. s. w. anstimmen. Etwas Aehnliches ist mir in der Musik noch nicht vorgekommen.

Auf einer ungleich höheren Stufe als die grosse Oper steht die Opéra comique. Die Sänger und Sängerinnen, wenn auch keinesweges Künstler ersten Ranges, füllen mit ihren angenehmen Stimmen das nicht zu grosse, recht freundliche Theater vollkommen aus. Vorzüglich sind die Damen Charton und Lemercier, die durch wohlgebildete Sopranstimmen und feines Spiel einen sehr angenehmen Eindruck zurücklassen. Herr Audran, der interimistisch engagirte Tenorist, zeichnet sich besonders durch seine gefühlvolle Vortragsweise und die künstlerische Mässigung seiner Stimme aus; im Spiel fehlt ihm noch, wie auch dem trefflichen Baryton Herrn Hermann, eine freiere Haltung und jede Grazie. — Das Orchester ist gut, ohne ausgezeichnet zu sein. Ich sah die in der letzten Zeit vielfach erwähnte neue Oper von Boisselot: „Ne touchez pas à la reine," die bereits in dieser Zeitung durch Herrn Ernst Kossak, wie ich hier gelesen habe, ihre gehörige Würdigung erfahren. Die Oper ist aber auch so dürftig an origineller Erfindung und so ungeschickt instrumentirt, dass sie schwerlich sich eines langen Lebens erfreuen wird.

Am Theatre historique wohnte ich der Vorstellung von Schiller's „Kabale und Liebe" bei. Man nennt das Stück hier: „Intrigue et amour"; es besteht aus fünf Acten und neun Aufzügen. Ich würde dies nicht erwähnen, wenn es nicht in diesem Theater Sitte wäre, alle Schauspiele melodramatisch zu geben. Die Musik ist in einigen Stellen recht charakteristisch, an anderen aber auch höchst widersinnig, so dass man sich eines unwillkürlichen Lachens nicht enthalten kann. Die Uebersetzung ist natürlich von Alexandre Dumas, und ein bekannter Kritiker, Herr Gauthier, sagte in seinem Blatte, dass die Uebersetzung stellenweise das Original überträfe, dass sie indessen doch den Nachtheil hätte, nicht wie das Schillersche Original, in Versen geschrieben zu sein. (O nachahmungswürdiger Standpunkt der Kritik!)

Von hier werde ich nach Amiens gehen, nach dort die Bekanntschaft des so berühmten englischen Tenoristen John Duncombe machen, der von seiner Kur aus Nizza dorthin zurückgekehrt und an den ich empfohlen bin. Seine Höhe soll, wie mir Zeugen versichern, etwas übernatürlich Wunderbares an sich haben. Jedoch man muss stets selbst prüfen: ich traue den französischen Ohren nicht mehr ganz und noch weniger den Berichten französischer Journale. Sollte mir in den belgischen Städten und am Rhein, wo ich mich noch eine Zeitlang aufzuhalten gedenke, noch etwas Bemerkenswerthes vorkommen, so werde ich nicht ermangeln, Ihnen darüber Bericht zu erstatten. Bis dahin leben Sie wohl!

H. Krigar.

Feuilleton.

Berlin. In bevorstehender Saison sind wieder die Symphonie-Soiréen der Königl. Kapelle unter Direction des Hrn. Kapellmeister Taubert zum Besten des Wittwen- und Waisenfond der Königl. Kapelle angekündigt. Wenn der Erfolg den Maassstab für derartige Unternehmungen abgiebt, so spricht der mit jedem Jahre vermehrte Zudrang nicht allein für den gebildeten Geschmack unsers Berliner musikalischen Publicums, sondern auch für die ausgezeichneten Leistungen der Kapelle. Zur Zeit erhoben sich Zweifel, ob dieses Unternehmen auf die Dauer Interesse und Anziehungskraft ausüben würde und namentlich, ob dies in der bestehenden Fassung reiner Instrumentalmusik geschehen könnte. Der sich mit jedem Jahre steigernde Zuspruch, so dass sich sogar erwarten lässt, der geräumige Concertsaal könnte für die Zuhörer zu klein werden, giebt die beredteste Antwort hierauf. Einer Empfehlung bedürfen deshalb diese Concerte nicht, sie haben eine europäische Berühmtheit erlangt und sind der Glanzpunkt unserer Winter-Kunst-Genüsse. Aber Dank müssen wir dem wackern Leiter und den Ausführenden für den unermüdlichen Eifer, den sie der guten Sache widmen, darbringen.

Neben diesen Concerten sind es die Trio-Soiréen, die der Beachtung und Würdigung verdienen. Hr. Steifensand ist aus diesem Verbande ausgeschieden und mit den Hrn. Gebrüdern Stahlknecht hat Hr. Löschhorn die Pianopartbie übernommen. Ob derselbe seinen Vorgänger übertreffen oder vermissen lassen wird, muss der Erfolg erst lehren, so viel ist gewiss, dass Hr. Löschhorn als tüchtiger Klavierspieler und durchgebildeter Musiker genugsam bekannt ist, um Vertrauen zu seinen Leistungen zu erwecken. Wir wünschen dem ehrenwerthen Streben dieser wackern Künstler den besten Fortgang ihres Unternehmens.

Die Quartett-Soiréen der Hrn. Zimmermann, Ronneburger, Lotze und Richter haben auf das uneigennützigste seit einer Reihe von Jahren diese Gattung der Musik cultivirt; in diesem Jahre wird Hr. Steifensand das Pianoforte hinzugesellen. Die Soiréen büssen zwar ihren eigenthümlichen Charakter dadurch ein; wir glauben dennoch, dass sie in der neuen Form den alten Ruhm bewahren werden.

— Fel. Mendelssohn-Bartholdy hat sich einige Tage hier aufgehalten, ist aber wieder abgereist. Hoffentlich nur auf kurze Zeit, und bald dürften unter seiner Leitung die Proben seines neuen Oratoriums „Elias" beginnen. Die musikalische Welt der Residenz sieht diesem Seitenstück des „Paulus" mit grosser Spannung entgegen.

— Zwei in den schlesischen Zeitungen erschienene und in so ähnlicher Fassung geschriebene Artikel, dass dieselben genau aus einer Feder geflossen zu sein scheinen, geben zu deutlich die Absicht kund, Gung'l, den Componisten der vielverbreiteten und beliebten Composition „die Oberländler", zu verdächtigen. Möge Nachstehendes dazu dienen, dieser Angelegenheit die rechte Widerlegung und Würdigung zu geben. Bei Gaillard in *Berlin* (nicht mit dem Redacteur der frühern „Berliner Musikzeitung" zu verwechseln) erschienen „die Oberländler" unter dem Titel: „Steyrische Nationalmelodieen", arrangirt von Zogbaum; bei Schlesinger unter dem Titel „Josef Gung'ls Oberländler als Rondo's von Damke". Beide Werke sind auf Requisition von Bote & Bock, als rechtmässigen Verlegern der Gung'lschen Ober-

ländler in erster Instanz als Nachdruck condemnirt. Das erstere Werk deshalb, weil Hr. Zogbaum keine Auskunft geben konnte, wie er in Besitz dieser steyrischen Nationalmelodieen gelangt war und sich aus der Bearbeitung ergab, dass ihr die Gungl'sche Composition zum Grunde gelegen, ausserdem, weil die vorgeschlagenen Zeugen nicht im Stande waren, ihre Aussage zu bestätigen, viel weniger zu beeidigen. Bei der Schlesinger'schen Ausgabe trat ein neues Moment der Schuld hervor, und zwar die Fassung des Titels jenes Werkes, welcher von vorn herein den Titel der rechtmässigen Ausgabe usurpirte, darin auch schon ein Zugeständniss des Bewusstseins gab, während zugleich die Aussagen der vorgeschlagenen Zeugen entkräftigt wurden. Hr. Gung'l hat freimüthig bekannt, was er auch gegen Niemand geläugnet, dass zwei Theile aus dem „Oberländler" Originalmelodieen sind, indessen deren Bearbeitung sowohl, als der andere bei weitem grössere Theil von ihm erfunden sei. Beides inhibirt daher auch durchaus kein Recht, dieselben nachzudrucken, und deshalb die Verurtheilung beider Angeschuldigten in erster Instanz. Nach dieser Sachlage lässt sich ohne grossen juristischen Scharfsinn auf das Urtheil zweiter Instanz schliessen und werden wir nicht ermangeln, dieses bekannt zu machen, da doch einmal die Veröffentlichung dieser Angelegenheit gewünscht zu werden scheint.

— Der erste Trompeter des Königl. Hof-Orchesters in Hannover, Hr. Sachse, wird demnächst hier eintreffen und wir werden Gelegenheit haben, diesen ausgezeichneten Trompeten-Virtuosen zu hören.

— Der Musikdirector der Hamburger Garnison, Hr. Berens, ist mit seinem Musikchor von Hamburg hier eingetroffen und wird sich im Milentz'schen Saal hören lassen. Seine Musik ist in Hamburg sehr beliebt und hören wir sie, um Vergleiche anstellen zu können.

Beeskow. Unser Kunst-Mäcen Hr. Kaufmann bereitete uns einen hier seltenen Genuss. In einer von ihm veranstalteten musikalischen Privat-Soirée, in welcher der Königl. Concertmeister Hub. Ries und dessen Sohn Louis Ries, der Königl. Kammermusikus Lotze und eine ausgezeichnete Dilettantin, Frl. v. Dideron, mitwirkten, wurden sechs interessante Musikstücke zur Aufführung gebracht und vortrefflich ausgeführt. Frl. v. Dideron gehört unbedingt zu den ausgezeichnetsten Klavierspielerinnen, was sowohl Auffassung des Tonstücks, als auch Ueberwindung technischer Schwierigkeiten anbelangt; so im Vortrage Beethoven'scher und Mendelssohn'scher Compositionen, wie in dem äusserst geschmackvollen und dankbaren Salonstück Souvenir de Berlin von Dreyschock.

Wien. Nach der Wiener Musikzeitung werden unmittelbar nach der Aufführung der Oper „des Teufels Antheil" von Auber am K. K. Hofoperntheater die Proben von Flotow's eigens für diese Bühne geschriebenen Oper beginnen.

— Hr. Reichard wird zu seinem Benefize Boieldieu's „weisse Frau" geben.

Baden. Die Gesangvereine in der Umgegend von Stockach feierten am 19. September in Eicheltigen ein heiteres Fest. „Sie sangen" heisst es in der Karlsruher Zeitung vom 26. v. M. „bald elegisch weich von „Waldlust" und „Liebesschmerz" (ein Männerchor!!) bald in stürmischer Kraft von „Normann's Tod" und „Gruss und Handschlag", bis zuletzt alle Vereine einstimmten in den nie ausgesungenen Kraftchor: „Was ist des Deutschen Vaterland???""

Karlsruhe. Der 16jährige Violinspieler Theodor Pixis wird hier Concerte geben.

Schwerin. Binnen Kurzem wird hier die neue Oper „Orlando", Text von Frd. Adami, Musik vom Musikdirector Julius Schneider aus Berlin, in Scene gehen.

Traxbach. Den Preis eines Fuder Moselweins (Werth 500 Thlr.) für die beste Lieder-Composition hat Hr. Musikdirector Otto aus Dresden gewonnen.

Paris. Donizetti, dessen Leiden bereits 2 Jahre währt, haben die Aerzte nunmehr gestattet, nach seiner Heimath, Italien, zurückzukehren. In Begleitung seines Bruders und seines Neffen trat er nunmehr die Reise nach Bergamo an. Man hofft noch immer Heilung von dem Einflusse der heimathlichen Luft und einer sorgsamen Pflege. Sowohl für seine Kunstleistungen, wie für sein persönliches Schicksal, wäre es wahrscheinlich besser gewesen, wenn der begabte, aber vielfach irre gegangene Mann das heimathliche Italien nicht verlassen und namentlich Paris nie gesehen hätte.

— Die italienische Oper theilt ihr Programm mit. Die Eröffnung findet am 2. October statt. Die Künstler, welche Hr. Vatel engagirt: die Damen: Grisi, Persiani, Castellan, Cerbari, Maria Rombrilla, Bellini und Brizzi; die Herren: Lablache, Mario, Gardoni, Ramoni, Coletti, Tagliafico, Cellini, Daifori und Pollini.

— Mad. Persiani, Frl. Castellan und Coletti sind hier angekommen. Frl. Grisi, Hr. Mario und Tamburini machen noch eine Rundreise im Westen von England, gegen Ende dieses Monats werden Grisi und Mario nach Paris zurückkehren, während Tamburini nach Petersburg geht.

— Die komische Oper, welche Scribe und Auber gefertigt, concurrirt mit einer ähnlichen komischen Oper in 3 Acten, deren Text von demselben Autor und die Musik von einem Hrn. Reber ist.

— Hr. Geiger, ein sehr geachteter Wiener Componist, ist mit seiner Tochter hier angekommen. Die junge Constance, kaum 12 Jahr alt, spielt mit grosser Fertigkeit die Compositionen der classischen Meister, aber sie besitzt auch das seltene Talent einer interessanten Improvisation.

— Ein hiesiges Journal giebt Notizen über Herkunft der Alboni. Ihr Vater war Capitain. Sie sang schon in ihrem zwölften Jahre die schwierigsten Sachen vom Blatt weg. Ihr erster Lehrer war Bagioli. Später debütirte sie, unter Rossini's Auspicien, in Bologna. *K. N.*

Marseille. Das erste Auftreten des Tenors Mathieu fand in Lucia und Othello statt. Man kann den Enthusiasmus nicht beschreiben, den dieser Künstler hervorrief. Die Direction hat eine bewunderungswürdige Acquisition an diesem Künstler gemacht. Frl. Heinefetter hat einen grossen Erfolg im Othello gehabt.

London. Der Director Lumby hat Frl. Jenny Lind als Zeichen seiner Ehrerbietung und Dankbarkeit ein kostbares und durch seine Arbeit höchst merkwürdiges Geschenk gemacht. Es besteht in einer massiven corinthischen Säule aus Silber, umgeben von einer Lorbeer-Guirlande, auf welcher sich der Genius der Musik in einer goldenen Figur befindet. Zum Fussgestell gruppiren sich die Musen der Tragödie, des Schauspiels und des Gesangs, gleichfalls aus Gold. Dieses Meisterstück ist von den Goldarbeitern Stors und Mortimer gearbeitet. Frl. Lind hat in der That den Contract für nächstes Jahr mit Hrn. Lumby erneuert.

Glocester, berühmt wegen seines herrlichen Käses, der den Chester noch übertrifft, hat vom 23—25. September auch sein Musikfest gehabt. Am ersten Tage hörte man Mendelssohn-Bartholdy's Musik zum Sommernachtstraum; Staudigl und die famose Alboni sangen von Rossini etc. Den zweiten Tag, in der Kirche, gab man Stücke aus der „Schöpfung", aus Händel's „Judas Maccabäus" und „Israel in Egypten", Beethoven's „Christus am Oelberge" und Mozart's „Requiem". Am 24. Sept. fand mit Händel's „Messias" nebst Extra-Soli der Alboni, die ungeheuren Jubel erregten, der Schluss des Festes statt.

Stockholm. Vor einigen Tagen wurde hier eine stattliche Schoonerbrigg vom Stapel gelassen, welche bei der Schiffstaufe den Namen „Jenny Lind" empfing.

Rom. Am heiligen Cäcilienfeste kamen zur Aufführung: eine Messe von Basily, eine Vesper von Raimondi, eine Hymne von

Mercadante und ein Te Deum von Aldega Die Musikstücke wurden sämmtlich vortrefflich ausgeführt.

Mailand. In der Scala wird *Linda di Chamouni* von Donizetti zur Aufführung kommen, indessen erst nach der Rückkehr der Sgra. Hayes von Bergamo, da diese Sängerin darin auftreten soll.

— Piatti aus London ist hier angekommen.

Brescia. Bazzini gab hier Concerte mit grossem Erfolge im *Theatro grande*.

Lucca. Frl. Nissen und Sinico gefielen ausserordentlich in einer Darstellung des Attila von Verdy. Die Oper Macbeth von Verdy hat hier Veranlassung zu einem völligen Aufstand gegeben. Als der Tenor die Arie mit Chor sang, welche mit dem Vers beginnt:

La patria tradita
Piangendo ne invita
Fratelli! gli oppressi
Corriamo a salvar!

wiederholte das ganze Publicum diesen Vers mitsingend und man kann sich von der Aufregung im Theater keine Vorstellung machen. Eine Aufregung auf den morgenden Tag befürchtend, musste nach einer Grossherzogl. Ordre das Theater geschlossen werden.

Konstantinopel. Der Schutz und die Aufmunterung, welche der Grossherr der Musikpflege angedeihen lässt, konnten die guten Wirkungen hiervon nicht ausbleiben lassen. So hat der Armenier Ogla Kivosk vor wenigen Tagen dem Sultan eine selbstangefertigte treffliche Drehorgel überreicht, welche fünfundzwanzig der Lieblingsstücke Kaiser Abdul-Medschid's spielt. Der Monarch untersuchte das Instrument in allen seinen Theilen, liess es im Innern des Serails circuliren, und nachdem er den Künstler dafür belobt, ertheilte er ihm eine mit Diamanten geschmückte Ordens-Decoration. *Humorist.*

Berichtigung.

In dem Artikel von W. Herzberg über Beethoven's Opferlied lies: Wehrhaftigkeit, statt Wahrhaftigkeit, No. 36. pag. 202. Zeile 14.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Adam, J. A., Die Schützlinge, Walzer. Op. 36. — *Derselbe*, Volksgarten-Festklänge, Walzer. Op. 37. — Beyer, F., les Progrès des jeunes Eleves. 12 Morceaux instructivs en Variat. et Rondeaux. Op. 88. No. 10—12. — Briccialdi, G, Fantaisie p. la Flûte av. Pfte. sur l'Opéra: Luisa Strozzi de Sonelli. Op. 43. — Burgmüller, F., Valse favor. du Bouquet de l'infante. — *Derselbe*, Valse sur l'Opéra: Ne touchez pas à la reine. — Chwatal, F. X., le Début. 2 Amusements fac. et agréable p. le Pfte. à 4 ms. Op. 83. No. 2. — Cramer, H., Potpourri No. 12 à 4 ms. p. le Pfte. sur l'Opéra: Belisario de Donizetti. — Croisez, A., 2 petites Solos. Morceaux faciles et brill. Op. 36. No. 1. 2. — Czerny, C., Melodischer Jugendschatz, 1847. No. 31 37. — David, F., 12 Mélodies p. Pfte. et Vclle. L. 2. — Duvernoy, J. B., Bagatelle sur 2 Barcaroll. favor. du Bouquet de l'infante de A. Boieldieu. Op. 169. — *Derselbe*, Bolero favori sur même Opéra. Op. 170. — *Genischta, J., Sonate f. Pfte. u. Vclle. Op. 13. — **Derselbe*, Fantaisie. Op. 14. — Goria, A., Sérénade p. la main gauche seule et Variat. finale. Op. 9. — *Derselbe*, le Calme. Nocturne charactéristique. Op. 11. — *Derselbe*, Andante de Salon. Op. 13. — Härtel, A., 3 Pezzi caracteristici. Op. 7. — Kufferath. H. F., Ouv. à 4 ms. p. le Pfte. Op. 7. — Labitzky, J., Glocken-Galopp f. das Pfte. zu 4 u. 2 Händen u. im leichten Arrang. — *Lewy, C., Dorfgeschichten. Op. 17. — *Derselbe*, Fantaisie sur Ernani de Verdi. Op. 18. — Niecks, J., Rheinisch-Westphälischer Schützenmarsch. — *Piatti, A., Souv. de la Sonnambula de Bellini p. la Vclle. av. Pfte. Op, 5. — Rosellen, H., Christophe Colombe. Fant. brill. Op. 98. — *Rufinatscha, J., Sonate. Op. 3. — Schulhoff, J., grande Valse brill. p. Pfte. à 4 ms. Op. 6. — Strauss, J., Najaden-Quadrille f. Viol. und Pfte., f. Pfte. zu 4 Händen und im leichten Arrangem. — *Derselbe*, die Schwalben. Walzer f. Viol. u. Pfte., f. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 208. — Waldmüller, F, Fant. sur l'Opéra: Ne touchez pas à la reine de Boisselot Op. 38. — Wallace, W. V., Nocturne mélodique. Op. 30. — *Wielhorski, J. le comte, Pensées fugitives. Op. 15.

B. Gesangmusik.

Anding, J. M., Lieder f. die Jugend. — Barth, G., Chöre u. Quartette f. Männerstimmen. Op. 19. No. 1. 2. — *Becker, V. E., Wanderlieder f. d. Männergesang. Op. 6. — David, F., Dormez, Marie, Berceuse. — *Derselbe*, Qui l'aime plus que moi. Canzonetta. — *Derselbe*, l'Etoile du Pécheur. Marine. — *Gernerth, F., die Kukaratscha. Spanisches Lied. Op. 4. — Otto, J., Ernst u. Scherz. Original-Compositionen für grosse u. kleine Liedertafeln. Heft 5. 6. 2te Aufl. Heft 20. 21. — *Pauer, E., 4 Gesänge f. 4 Männerstim. Op. 23. — Schladebach, Dr. J., Sängerhalle f. Sopr., Alt, Tenor u. Bass. Bd. 1. — *Reichel, A, 6 Lieder. Op. 13.

C. Instrumentalmusik.

Briccialdi, C., Op. 43., s. Pianofortem. — Labitzky, J., Polka-Mazurka und Glocken-Galopp f. Orch. Op. 140. 142. — Piatti, A., Op. 5., s. Pianofortem. — Strauss, J., Najaden-Quadrille f. Flöte, f. Guit. — *Derselbe*, die Schwalben, Walzer f. Orch. — Zani de Ferranti, M. A., Collection compl. des Oeuvres choisis p. Guit. Cab. 9.

Nova-Sendung No. 19. von **B. Schott's Söhne** in Mainz:

Goria, A., Serenade p. la main gauche. Op. 9. 16 sgr.
— —, le Calme. Nocturne charactéristique. Op. 11. 17½ sgr.
— —, Andante de Salon. Op. 13. 17½ sgr.
Rosellen, H., Fant. brill. sur Christophe Colomb. Op. 98. 1 thlr.
Wallace W., Nocturne mélodique. Op. 30. 1 thlr.
Kufferath, H., Ouverture à 4 ms. Op. 7. 1 thlr. 5 sgr.
Schulhoff, J., gr. Valse brill. à 4 ms. Op. 6. 25 sgr.
David, F., 12 Mélodies p. Pfte. et Vclle. L. 2. 1 thlr.
Piatti, A., Souvenir de la Sonnambula. Fantaisie p. Vclle. avec acc. de Piano. Op. 5. 1 thlr.
Briccialdi, J., Fantaisie sur Luisa Strozzi p. Flûte avec acc. de Pfte. Op. 43. 1 thlr. 5 sgr.
Pauer, E., 4 Gesänge f. 4 Männerstimmen. Op. 23. 20 sgr.
David, F., Dormez, Marie. Lyre française. No. 245. 5 sgr.
— —, Qui l'aime plus que moi? No. 246. 5 sgr.
— —, l'étoile du pécheur. No. 247 5 sgr.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 41. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 13. October 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr., Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr., Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Die Kritik über die neue Ausgabe der Compositionen für die Orgel von *J. S. Bach* (bei C. F. Peters in Leipzig) und J. N. Forkel.

Beurtheilt von *Fr. C. Schwiening.*

Bei C. F. Peters in Leipzig erscheint eine neue Ausgabe der Compositionen für die Orgel von J. S. Bach, welche von Hrn. Prof. Griepenkerl und Hrn. F. Roitzsch besorgt wird. Die Besprechungen derselben in den Vorreden des zweiten bis vierten Bandes und die kritische Anzeige der ausgegebenen Bände in No. 4 der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung von 1846 sind mir unbekannt, dagegen habe ich die Vorrede zum ersten Bande, die Kritik über die Ausgabe in No. 41 genannter Zeitschrift von 1845 und einzelne abgebrochene Sätze des Hrn. Prof. Griepenkerl aus No. 8 obiger Zeitung von 1846 gelesen; diese letztern habe ich aber nur in einer Antikritik in No. 17 der genannten Zeitschrift von 1846 gefunden.

Ich weiss nicht, ob Hr. Prof. Griepenkerl diese Antikritik noch weiter beantworten wird; die Sache würde dadurch gewinnen. Eilt mein Interesse an derselben einer weitern Erwiderung des Hrn. Prof. Griepenkerl hier vorauf, so bitte ich, meinen Schritt nicht als ein Vorgreifen auszulegen. Ich wünsche auf zwei Punkte der Kritik in No. 17 zu antworten, wenn wir die weitere Besprechung des Hrn. Prof. Griepenkerl entbehren müssen.

Die Herausgeber strebten mühevoll nach möglichster Richtigkeit und historischer Vollständigkeit der Bach'schen Orgelwerke. Hr. Prof. Griepenkerl, durch Forkel's Lehre und langjähriges Studium ein grosser Kenner, hat offen den Wunsch ausgesprochen, wie sehr ihm freundliche Hülfe dabei willkommen gewesen wäre. Zweifelt er an der Aechtheit einzelner Nummern der Sammlung, so rühmt er ihnen nur nach, „dass sie von S. Bach sein sollen."

Fragen wir zunächst, welche Orgelwerke von S. Bach sind es werth, in die Sammlung aufgenommen zu werden? Die Kritik tadelt die Auswahl der Ausgabe; sie findet zu viel, ja Unächtes, einiges Gegebene nicht regelmässig, und deutet damit eine Beschränkung der Ausgabe an. Ich frage hier weiter: ist dieser Tadel auch hinlänglich begründet? Von Hasslinger, Nägeli und zum Theil auch von C. F. Peters in Leipzig, sind frühere Ausgaben der Werke von J. S. Bach ausgegangen, deren Auswahl man nicht so ängstlich beschränkt findet. Man findet in ihnen noch ältere Lesearten verschiedener Nummern, von denen wir schon die Verbesserungen kennen, die S. Bach, nach andern Ausgaben, mit ihnen vorgenommen hat. Zweifelte man nicht an der Bach'schen Composition, so war ihre Aufnahme hinreichend begründet. In einer frühern Ausgabe der S. Bach'schen Werke bei C. F. Peters, unter Forkel's Leitung, wurden die unverbesserten Stücke vermieden und nur die Lesearten aufgenommen, durch welche S. Bach den Werth jener Nummern zu erhöhen wusste. Forkel verkannte aber den historischen Werth der frühern Lesearten nicht, vielmehr wünschte er in seiner Schrift über S. Bach die Ausgabe der sämmtlichen Werke des letztern mit einem Hefte zu begleiten, worin die wichtigsten und lehrreichsten Varianten aus den besten Bach'schen Werken gesammelt und zur Vergleichung zusammengestellt werden sollten. Solche Zusammenstellungen aus literarischen Werken sind lehrreich, und ähnliche aus den Werken der dichtenden Tonkunst werden nicht ohne bildenden Einfluss bleiben.

Auch Zelter wünscht in dem Briefwechsel mit Göthe, dass alle verschiedenen Lesearten der Bach'schen Werke von den Ausgaben derselben mit aufgenommen würden, und ich heisse mit ihm jede geschriebene Note von S. Bach willkommen. Hr. Prof. Griepenkerl theilt dieselbe Ansicht in den Worten: „Das verständige Denken fordert, nicht gleich ein bisher weniger bekanntes Musikstück für unächt

oder nicht für die Orgel bestimmt zu halten, wenn es zufällig den früher aus unvollständiger Uebersicht gebildeten Begriffen nicht entspricht. Man soll vielmehr den vorgefassten Begriff nach erweiterter Uebersicht berichtigen und nicht nach irgend welchem Kunstgeschmack, nach Liebhaberei oder Nebenzwecken auswählen wollen, wo es historische Vollständigkeit gilt."

Die Kritik geht näher auf Einzelnes ein und bemerkt gegen einige Stücke der verschiedenen Bach'schen Orgelwerke, namentlich gegen No. 8 des dritten Bandes, „dass sie am Schlusse, welcher ohne Pedal erfolgt, von des Meisters Willen Kunde gäbe; — No. 10 sei als Orgel-Composition geeignet, nicht recht feste Gemüther mehr zu verwirren, als zu befestigen. Sätze dieser Art wären von Bach in Menge zu augenblicklichen Zwecken, zur Uebung verfasst; und aus dem letzten Satze könne für das Studium der Kunst kein Vortheil erwachsen."

Mit diesen Ausstellungen ist die Kritik bereit, die Sätze für unächt zu erklären. Jene sind aber nicht sehr erheblich. Der Componist der Nummern, J. S. Bach, wird nicht bezweifelt und dies war nach Ansicht der bemerklich gemachten Kunstkenner hinreichend, sich dafür zu erklären, wie es mir dann auch für die ungehinderte Aufnahme der Nummern hinlänglich erscheint. Doch kommen wir hierauf ausführlicher zurück. Die Kritik hat auch eine oder die andere Nummer damit tadeln wollen, dass sie zur Uebung geschrieben seien, aber auch diese Aufstellung hat wenig Gewicht. Auch die grossen classischen Werke, an welchen der Kritiker sich heranbildete, müssen geübt werden. Die neuere Musik weiset unter den methodischen Werken eine Klasse von Etüden auf, die ausschliesslich zur Uebung bestimmt sind; man kann ihnen diesen technischen Zweck nicht zum Vorwurf machen, und noch weniger verdienen Bach'sche Uebungen diesen Tadel. Auf der Königl. Bibliothek in Berlin befindet sich das Original-Manuscript eines „Orgelbüchleins", welches S. Bach für angehende Organisten schrieb, um sie zur Durchführung von Chorälen und zur obligaten Behandlung des Pedals anzuleiten. Das Werk ist zur Uebung bestimmt, dennoch aber sind die Nummern aus demselben, die die „Cäcilia" ganz veröffentlicht hat, wahre und unbeschreiblich schöne Meisterwerke. Die Uebung ist ein wesentliches Element der Kunst, auf welches wir nicht vornehm herabsehen. Doch der innere Widerspruch dieser Ausstellung gegen die Ausgabe bestätigt sich noch mehr. Die Kritik macht auch die aufgenommenen Nummern der Bach'schen Orgel-Compositionen von pädagogischen Grundsätzen des Musikunterrichts abhängig. Sie sagt: „Die Kunstjünger, welche, auf Bach's Autorität fussend, in diesen kurzen, wunderlichen (?) Sätzen etwas Geeignetes und ganz Besonderes finden, werden verderblichen Einflüssen für ihr Schaffen ausgesetzt sein. Andere glückliche Kunstjünger, die an Bach's grossartigen Orgelwerken, an der *D-moll*-Fantasie im 4ten Bande etc. herangebildet wurden, sind durch die Macht ihrer Studien gesichert, und bleiben von den verderblichen Einflüssen jener gerügten Nummern unberührt." Die „kurzen" Sätze sind pädagogisch nicht zu tadeln. Der Schüler begreift und lernt sie leicht, da die Kritik ihnen etwas Geeignetes für die Lernenden zugesteht. Das gerügte Wunderliche (?) aber bringe man dem Bewusstsein des Schülers näher, der, dann gestärkt, eine Schutzwehr gegen seinen verderblichen Einfluss in sich finden wird.

Wie die Kritik zu wünschen scheint, macht der gute Unterricht den Schüler auf den innern Gehalt der gegebenen Kunstform aufmerksam, mag letztere nun kurz oder ausgedehnt sein, und leitet dadurch die bildende Einwirkung des Kunstwerks.

Die Bach'sche Schule besteht auch nicht allein aus „grossartigen Virtuosenstücken". Mit den kleinen Präludien anfangend, geht sie durch die Inventionen, Sinfonieen, Exercicen, französischen und englischen Suiten zu den grossartigen Werken über. An dieser schulmässigen Folge der Bach'schen Werke werden, nach den empfangenen Eindrükken, die Schüler ihre Begriffe von musikalischem Gehalte und seiner Form allmählig erweitern, und damit auch den Werth kleiner Bach'schen Werke bestätigen.

Wie wollen wir die Gränzlinie zwischen dem kleinen und grossartigen Kunstwerke vor dem Schüler anders bestimmen, als durch die natürliche Entwickelung seiner Anlagen an der natürlichen Folge der angegebenen Werke der Bach-schen Schule? Auf jeder Stufe jenes Lehrganges ist Kunst; jedes kleinere oder grössere Kunstwerk, welches seiner Stufe entspricht, führt weiter und befördert die Kunstbildung. Auch das „geeignete wenn auch kurze" Musikstück bereitet die Auffassung der „grossartigen" Kunstwerke allmählig vor und wirkt an seinem Platze in der Bach-schen Schule grossartig. Ist Bach'sche Musik in ihm, trägt es seinen Namen ehrlich, so dürfen wir es auch unter den Orgelwerken willkommen heissen. Wir freuen uns seines Besitzes, unbekümmert darüber, ob seine pädagogische oder historische Bedeutung die Herausgeber bei der Aufnahme geleitet habe.

Aber auch in dem Bildungsgange unsers grossen J. S. Bach muss uns jedes auch kleine Kunstwerk als bezeichnende Stufe willkommen sein. Wie in der Geschichte der Musik den allgemeinen Entwickelungsgang derselben, so verfolgen wir die eigenthümliche Entwickelung eines Künstlers in seinen Werken. Das kleine wie das grosse bezeichnet für seinen Schöpfer ein wesentliches Moment, das unser Interesse um so mehr in Anspruch nimmt, je allgemeiner das Werk und sein Verfasser anerkannt sind. Jedes Kunstwerk ist eine mit Antheil unternommene Arbeit, mit welcher der Künstler auf verschiedenen Stufen zu höherer Kunst, zum wirklichen Kunstgebiete sich immer weiter hilft. Wie ich vorher einen natürlichen Entwickelungsgang für den Schüler in der bezeichneten Stufenfolge der Bach'schen Schule bemerklich gemacht, so muss ich hier noch mehr den eigenen natürlichen Bildungsgang S. Bach's anerkennen, der sich in all seinen Werken kund giebt. Jedes, auch das „kurze" Kunstwerk, ist ein Glied in der Reihe der Auflösungen, in welcher die Aufgaben immer höher steigen. Ist nun das „kurze" Kunstwerk wirklich von J. S. Bach, so ist es uns in der Reihe seiner Werke als wesentliches Moment in der Richtung seiner Künstlerbildung willkommen, wie sehr wir auch mit dieser Ansicht der tadelnden Kritik obiger Nummern gegenübertreten. Wir schätzen auch fortwährend die „kleinen" Bach'schen Stücke.

Ist die Kritik aber auch von dem verderblichen Einfluss der getadelten Nummern auf den Kunstjünger wirklich überzeugt? Wir wissen, dass die grossen Kunstwerke nicht wie Pilze aus der Erde wachsen, dass jene aus den kleinen allmählig hervorgehen; wir verehren die kleinen als Keime zu den grossen, als Momente früherer Kunstbildung, die, zu erweiterten Momenten in der spätern Kunstbildung ihres Verfassers führend, die edeln und grossartigen Kunstwerke hervorrufen. Dies ist der natürliche Gang in den Bestrebungen der ältern Kunstschule. Ihre „kurzen" Werke sind uns darum willkommen. Der Hr. Verfasser der Kritik theilt unsere Ansicht nicht. Er erzählt uns, wie er so glücklich war, an den edelsten und grössesten Kunstschöpfungen S. Bach's herangebildet zu sein. Das klingt freilich anders. Wenn aber der verderbliche Einfluss der getadelten Nummern auf den Kunstjünger durch einen andern Titel der Ausgabe getilgt werden soll, so scheint mir dies augenblicklich unbegreiflich. Der Titel der Ausgabe soll den Zusatz bekommen: „oder für Clavier mit Pedal".

Dieser veränderte Name wird die Sache nicht ändern. Verdienen die Nummern den bemerkten Tadel, so wird ihr

verderblicher Einfluss unter einem andern Titel nicht aufgehoben. Nicht auf den Titel, sondern auf den Bach'schen Geist kommt es an, der sich in Bach'scher Entwickelung in jeder Form und unter jedem Titel kundgeben wird. Für diesen Geist, dem Forkel schon vor vierzig und mehreren Jahren Worte zu geben suchte, wird der Sinn immer mehr erwachen und seine geschichtliche Bedeutung sich erweitern.

Ich komme nun auf die Ausfälle, welche die Kritik sich gegen Forkel erlaubt. Sie sagt: „Dem Hrn. Prof. Griepenkerl sei Forkel und immer wieder Forkel eine Sonne. Forkel spreche von den grössesten Werken des unsterblichen Bach, als seien sie Kleinigkeiten, und sein Verzeichniss der Sing-Compositionen, S. 61 der Forkel'schen Schrift, sei einer Buchhändler-Anzeige vergleichbar". Nach der aufregenden Frage: „Ist das die Ehrfurcht, die man einem Bach zu erweisen schuldig ist?" wird Forkel noch durch die Bemerkung verdächtigt, als habe er jenes Verzeichniss aus Mitzler's musikal. Bibliothek B. 4 S. 168 entlehnt. Auch die Forkel'sche Theilnahme an dem geschichtlichen Kampfe zwischen den Gluckisten und Piccinisten wird als läppisch und erbärmlich in Erinnerung gebracht.

Es sind dies arge Angriffe. Ich meine, Forkel entschlief schon im Jahre 1818 in Göttingen. Er war ein wissenschaftlich gebildeter Kunstkenner und ausgezeichneter Künstler, der von den mitlebenden Kunstkennern sehr hoch geachtet, auch besonders von seinen Schülern sehr geliebt wurde. Er hat als Lehrer und Verbreiter der Werke von S. Bach grosse Verdienste. Forkel verdient nicht alle Angriffe; besonders sind sie, so weit sie die Forkel'sche Schrift über S. Bach betreffen, ungegründet. Ich bin nicht einen Augenblick zweifelhaft gewesen, darauf zu antworten.

Persönlich bekannt mit den Söhnen S. Bach's, Wilhelm Friedemann und Carl Ph. Emanuel, mit welchem letztern er lange in brieflichem Verkehr stand, auch mit Kittel, einem andern Schüler von S. Bach, schöpfte Forkel aus ihren lehrreichen Mittheilungen erweiterte Einsicht in die S. Bach'sche Musik und die eigenthümliche Art, sie vorzutragen. Seine Zeitgenossen verehrten Forkel als ausgezeichneten Klavierspieler. Ich habe die grössern Klavierwerke von S. Bach nur von Forkel würdig gehört. Nach umfassender Bekanntschaft mit den Werken S. Bach's strebend, führte er auch die ihm bekannten Orgelwerke des letztern mit einem zweiten Spieler auf seinem Doppelklavier aus. Setzen wir dazu seine dem Kunstkenner bekannten schriftlichen Verdienste besonders um die geschichtliche Musik, so treten uns seine musikalischen Bestrebungen lebhaft und besonnen entgegen, und müssen wir Forkel schon darum ein gewichtiges Urtheil über S. Bach zugestehen, um so mehr, da er dasselbe ausführlich in seiner Schrift über den letztern begründet hat. Hr. Prof. Griepenkerl beruft sich daher mit Recht auf Forkel.

Die Kritik bringt auch die Verwickelung Forkel's in eine ältere Polemik wieder in Erinnerung. Was soll dies hier? Ich lasse sie, als längst abgeschlossen, hier auf sich beruhen; sie liegt einer ruhigen Kritik über die Orgelwerke von S. Bach zu fern und ist hier ganz am unrechten Platze. Ohnehin gehört jener ältere Kampf, so weit er Forkel betrifft, mehr der jugendlichen Kraft des letztern an. Er erscheint uns schon deshalb in einem mildern Lichte. Forkel's Ansicht hat sich auch in reifern Jahren ruhiger gestaltet. Doch war er auf der intelligenten Seite jener Zeit.

Die Kritik macht dem Verblichenen den Vorwurf, „dass er über die grössesten Kunstwerke des unsterblichen S. Bach spreche, als wären sie Kleinigkeiten". Wo steht das? S. 61 der Forkel'schen Schrift findet die Kritik eine Stelle einer Buchhändler-Anzeige vergleichbar. Soll mit derselben jener Tadel begründet werden? Keineswegs! Sie kommt Kapitel 9 in jener Schrift vor, welches ein Verzeichniss der Bach'schen Werke und besonders unter V. der Sing-Compositionen enthält. Die materielle Anordnung der Schrift bringt es mit sich, in dem Kapitel nichts mehr über die Sing-Compositionen von S. Bach zu sagen. Forkel wirft seine Gedanken nicht wie Kraut und Rüben durcheinander, sondern theilt sie in einer vernünftigen Ordnung mit. Er führt in dem Kapitel die ihm bekannten Gesangwerke Bach's nur nach ihrem Titel auf. S. 35 bis 37 wird die Kritik eine würdigere Sprache über S. Bach's Gesang-Compositionen finden. Hier spricht Forkel trefflich „die Ehrfurcht aus, die man einem Bach zu erweisen schuldig ist".

Der oben angeführten aufregenden Frage der Kritik gegenüber, bringe ich der letztern nun noch die Forkel'sche Schrift, so weit sie sich mit der Kunst und den Kunstwerken S. Bach's beschäftigt, hier ausführlicher in Erinnerung.

Höchst anziehend sind zunächst die Kapitel 3, 4 u. 5, worin Forkel über die Bach'sche Anschlags- und Fingersatzlehre, das Orgelspiel und die ersten Bach'schen Versuche in der Composition spricht. Wir haben hunderte von Methoden, Klavier- und Orgelschulen, aber unter ihnen ist wohl kaum eine zu finden, die so einfach, vernünftig und geistvoll die Anschlagslehre auf dem Klavier, wie den wesentlichen Charakter des Orgelspiels entwickelt, wie Forkel Kapitel 3 und 4 seiner kleinen Schrift gethan hat. Forkel spricht im Sinne und Geiste S. Bach's. So führt er uns auch höchst anziehend und wahr in die natürlichen Versuche, die S. Bach in seinen ersten Compositons-Uebungen machte; er führt uns auf dem Bach'schen Bildungsgange nach und nach in die Vermehrung der Kunstausdrücke und Tonverbindungen ein, durch welche der Bachsche Dichtergeist frühern Mängeln in der Harmonie abzuhelfen wusste. Das Kapitel fesselt sehr, Forkel spricht in demselben von der musikalischen Reife Bach's, die er von seinem 35sten Lebensjahre bis zu seinem Tode erreicht hat. Forkel zeigt hier und im 6ten Kapitel, wie tief er in die Bach'sche Harmonie, Modulation, Melodie und Fugenkunst eingedrungen ist. Er analysirt nicht, einzelne Kunstwerke ausgenommen, wie unsere Theoretiker vor ihren Schülern; aus der Zerlegung der Kunstwerke schöpft Forkel seine Bemerkungen nicht. Er spricht allgemein über Bach'sche Kunst und Kunstwerke, aber die letztern erscheinen in seiner Darstellung weniger fertig, sondern mehr werdend. Aus ästhetischen und musikalischen Systemen schöpft Forkel seine Bemerkungen über die Schönheiten der Bach'schen Kunst und Kunstwerke nicht. Forkel führt uns vor die Gesetze und Bedingungen der Bach'schen Kunst, die ihre Schöpferkraft im Aufbau eines Kunstwerks in unserer Gegenwart versucht und bewährt. Er führt uns in die Bach'sche Werkstatt, worin Bach, im Gedränge von Kunstgesetzen, zu seiner eigenthümlichen Behandlung der Harmonie, Modulation, Melodik und Rhythmik, wie auch zur Vermehrung seiner Kunstausdrücke geführt wird. Bach geht im schaffenden Momente am werdenden Kunstwerke mit seiner Schöpferkraft wirklich weiter, und Forkel, ihm folgend, weiss den neuen werdenden Zug am entstehenden Kunstwerke scharf bewusst aufzufassen. Mit Forkel folgen wir beschaulich den Bach'schen Eingebungen im schaffenden Momente, und können, so vorbereitet, nun den Gewaltigen belauschen. Forkel hat Bach so genommen und verstanden. Forkel schreibt nicht, um sich über das Wesen der Bach'schen Kunst und der Kunstwerke zu unterrichten, sondern freundlich seiner Mit- und Nachwelt mitzutheilen, was sich in seinem beschaulichen und belauschenden Leben in der Bach'schen Kunst als einiges und höchstes Resultat ergeben hat, und hat dadurch zur Verbreitung der Bach'schen Kunstwerke nicht wenig beigetragen. — Noch bemerke ich nachträglich, wie Forkel im 7ten Kapitel (Ueber J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. Von J. N. Forkel. Leipzig, bei Hofmeister und Kühnel, 1802) seinen Bach auch höchst anziehend als Lehrer seiner Kunst darzustellen weiss. Als sein eigener Lehrer lernte Bach in vielen vergeblichen Versuchen später

bald die besten und rechten Wege einschlagen. Forkel stellt als wesentlichen Grundsatz der Bach'schen Schule auf: nur wer viel weiss, kann viel lehren.

Die Verdächtigung der Kritik, als habe Forkel das Verzeichniss der Bach'schen Sing-Compositionen aus Mitzler's musikalischer Bibliothek, B. 4 S. 168, entlehnt, lasse ich unbeachtet. — Doch noch einmal auf die Frage der Kritik zurückkommend: „Ist das die Ehrfurcht, die man einem Bach zu erweisen schuldig ist?" mag schliesslich Forkel mit einer Stelle aus obiger Schrift die Antwort darauf geben.

„Möchte ich nur im Stande sein, die erhabene Kunst dieses Ersten aller deutschen und ausländischen Künstler recht nach Würden zu beschreiben! Nächst der Ehre, selbst ein so grosser, über alles hervorragender Künstler zu sein, wie er (S. Bach) es war, giebt es vielleicht keine grössere, als eine so ganz vollendete Kunst gehörig würdigen und mit Verstand davon reden zu können. Wer das letztere vermag, muss mit dem Künstler selbst nicht ganz unähnlichen Geistes und Sinnes sein, hat also gewissermaassen die schmeichelhafte Vermuthung für sich, dass er vielleicht auch das Erstere vermocht haben würde, wenn ähnliche äussere Veranlassungen ihn auf die dazu erforderliche Bahn geführt hätten. Aber ich bin nicht so unbescheiden zu glauben, dass ich je eine solche Ehre erringen könnte. Ich bin vielmehr innigst überzeugt, dass keine Sprache in der Welt reich genug ist, um alles damit auszudrücken, was von dem hohen Werth und von dem erstaunlichen Umfang einer solchen Kunst gesagt werden könnte und müsste. Je genauer man damit bekannt wird, desto höher steigt unsere Bewunderung für sie. All unser Rühmen, Preisen und Bewundern derselben wird stets blos gutgemeintes Lallen und Stammeln sein und bleiben. Wer Gelegenheit gehabt hat, Kunstwerke mehrerer Jahrhunderte mit einander zu vergleichen, wird diese Erklärung nicht übertrieben finden; er wird vielmehr selbst der Meinung geworden sein, dass man von Bach'schen Werken, wenn man sie völlig kennt, nicht anders als mit Entzücken, und von einigen sogar nur mit einer Art von heiliger Anbetung reden könne. Seine Handhabung des innern Kunstmechanismus können wir allenfalls begreifen und erklären; aber wie er's gemacht hat, diesen ebenfalls nur von ihm erreichten so hohen Grad der mechanischen Kunst zugleich den lebendigen Geist einzuhauchen, der uns auch im geringsten seiner Werke so deutlich anspricht, wird wohl stets nur gefühlt und angestaunt werden können."

Ich freue mich, in Hrn. Schellenberg einen Verehrer S. Bach's und seiner Werke gefunden zu haben; doch gedenke ich auch gern der ältern Freunde desselben.

Berlin.

Königliche Oper.

Die Königliche Oper wurde zum zweiten Male eröffnet. Wir müssen uns schon so ausdrücken, weil wir bereits von einer ersten Eröffnung gesprochen haben. Die Vestalin von Spontini und Mad. Schlegel-Köster waren einem kunstbedürftigen Publicum gewichtige Anziehungspunkte. Wären nur auch die Erwartungen und Wünsche Aller befriedigt worden! Matt, sehr matt floss der überreiche Strom plastischer Melodien und reicher Harmonien. Zuweilen fürchteten wir sogar, er würde zu stagnirendem Gewässer werden. War die Aufgabe zu gross nach langer Pause, fehlten die gehörigen Proben für ein solches Werk: wir wissen es nicht. Aber die Hebungen und Senkungen der Musik fielen nicht immer haarscharf mit dem dirigirenden Taktstock zusammen, was um so mehr auffallen musste, als die Tempis durchschnittlich zu langsam genommen wurden. So wollte denn auch kein rechtes Leben in die Zuhörer kommen, die sonst so leicht beweglichen Hände erhoben sich nur selten zum Ausdruck der Freude und des Beifalls. Allein die wunderschöne Stimme der Mad. Köster wirkte in vielen Scenen doch elektrisch. Wir haben schon früher das herrliche Gesangstalent der trefflichen Künstlerin zu rühmen Gelegenheit gehabt. Sie erschien uns als Julia aussergewöhnlich glücklich disponirt. Wir vernahmen Töne, so rein wie Gold, so anmuthig und duftend wie der zarteste Blüthenstaub, besonders in der Höhe. Die in musikalischer Hinsicht äusserst schwierige Aufgabe wurde von ihr mit dem glücklichsten Erfolge gelöst. Die dramatische Seite enthielt freilich manche Mängel, wenn auch zu wahrhaftem innerlichen Leben sich die Künstlerin im Finale des zweiten Actes erhob. Wir wünschten ihr etwas mehr Berechnung, ein tieferes Eingehen in die Aufgabe, das sie ihre liebenswürdige weibliche Eigenthümlichkeit vergessen lässt. Jene Berechnung aber ist ein Ergebniss der feinsten psychologischen Beobachtungen, die an der Rolle selbst gemacht werden müssen und die namentlich auch die unbedeutendern Momente zu künstlerischer Bedeutung erheben. Seine Eigenthümlichkeit aufzugeben gehört freilich auch zu den schwierigsten Aufgaben des Künstlers. In diesen allgemeinen Aeusserungen wollen wir zunächst nur angedeutet haben, was sich vielleicht im Einzelnen noch hätte weiter ausführen lassen, indem wir uns vorbehalten, die spätern Darstellungen auch in ihren einzelnen Momenten weiter zu verfolgen. — Hrn. Pfister's Leistungen als Licinius, so wie die Besetzung der übrigen Rollen durch Herren Krause und Bötticher sind aus den früheren Aufführungen bekannt. Frl. Brexendorf ist gegenwärtig die beste Oberpriesterin, die unser Repertoir aufzuweisen hat, wenn wir ihr auch eine correctere Intonation hie und da anempfehlen möchten.

In der zweiten Gastrolle am 10. October, der Euryanthe, stellte sich im Ganzen die Leistung der ersten gleich. Mad Köster sang äusserst anmuthig und hatte auch in der dramatischen Auffassung glückliche Momente, besonders da wo sich die Entwickelung zu tragischen Collisionen steigert. So im Finale des zweiten Acts. Die Oper selbst enthält indess so viele Dehnungen, in den Recitativen eine unerträgliche lyrische Breite, dass es nur einem Genie gelingen wird, durchweg für sich zu interessiren. Dies gilt mehr oder weniger für jede einzelne Rolle. Die graziöse romantische Cavatine (*D-dur*) des ersten Acts wurde von Mad. Köster in so zarter und duftiger Färbung vorgetragen, dass ihm allgemeiner Beifall folgte, was wir um so lieber anerkennen, als in dieser scheinbar leichten Melodie für die Sängerin äusserst schwierige Momente liegen. Die Ensembles gelangen ungleich besser, als neulich in der Vestalin, namentlich zeichnete sich der Männerchor vortheilhaft aus Dem Frauenchore sind etwas frischere Stimmen zu wünschen, die im Sopran über die hohen Töne gebieten können. Hr. Bötticher als Lysiart und Hr. Mantius als Adolard sind in ihren Leistungen bekannt. Der letztere war nach seinem Unwohlsein nicht ganz bei Stimme. Frl. Marx sang die Eglantine anerkennenswerth, wenn auch die Rolle ihre Stimmmittel überschreitet. Das Haus war vollständig besetzt. *Dr. L.*

Correspondenz.

Breslau, im October.

Ich hatte eben, von Berlin kommend, den Bahnhof verlassen, als mir auch schon auf vaterstädtischem Gebiete meine verehrte Muse Thalia eine Freude machte. An dem Schaufenster der Herren Bote und Bock bewillkommnete mich ein Concertzettel der Geschwister Neruda. Die guten Kinder waren Abends vorher zum ersten Male vor nicht sehr stark besetztem Auditorium in dem

Musiksaale der hiesigen Universität aufgetreten. Ich ging zwanzig Schritte weiter, und begegnete Herrn Josef Neruda.

Diesen gleichzeitigen persönlichen Willkomm des Vaters unserer lieben, so hoffnungsvollen Wunderkinder rechnete ich mir als einen schätzbaren Gunstbeweis der Kunstgöttin an, und erblickte darin gleichsam ein günstiges Prognostikon.

Die hochgeehrten Künstler und Kunstfreunde dortiger Residenz hatten bereits beim Anfange des vergangenen Sommers den Kunstgenuss, die seltsame Künstler-Familie genügend kennen zu lernen. Wie in Berlin zuerst einige Concerte in der Sing-Academie, und dann eine grössere Anzahl auf der Königsstädtischen Bühne stattfanden, wurden auch hier die ersten beiden Concerte in dem Universitätsgebäude, die Mehrzahl im Theater gegeben. So schwach der Zuspruch bei dem aussertheaterlichen Auftreten war, so stark war der Andrang des lüstern gewordenen Publicums im Theater. Man applaudirte nicht, — sondern man jubelte. Alt und Jung, Gross und Klein wurden mit und durch die spielenden Kinder zu Kindern, — man freute sich kindlich.

Wie in Berlin nahm auch hier jeder Kunstrichter gern die Feder zur Hand, um dem Verdienste die Krone aufzusetzen. Auch ich kann nicht unterlassen meinen Ansichten und Gefühlen einen Ausdruck zu geben.

Von Wien aus hatte aber auf der diesmaligen Reise der zehnjährige Cellist Victor seinen Platz im Reisewagen genommen, und diente seinen Schwestern zur kernigen Begleitung. Er sitzt vor seinem männlichen Instrumente wie ein Romberg en miniature, und seine Händchen erzwingen von den widerspenstigen derben Saiten eine Gesangfülle und verschiedene technische Schwierigkeiten, dass ihn so Mancher seiner schon ausstudirten erwachsenen Kollegen darum beneiden dürfte. Was Amalie und Wilhelmine anbetrifft, so sind seit dem Auftreten in Berlin sichtliche Fortschritte gemacht worden.

Wilhelmine fand Gelegenheit ihre Selbstständigkeit und Sicherheit in Concertstücken von Beriot und Vieuxtemps mit Begleitung des grossen Orchesters zu bethätigen. Sie übertrifft sich so zu sagen selbst häufig darin. Mit feinem Anstande präsentirt sie ihre von aetherreiner Gesangsfülle süss duftenden Soli und reicht dem Tutti mit ungezwungenem Anschmiegen ihr kunstgewandtes Händchen. Der für den musikalischen Nipptisch bestimmte Karneval von Venedig wird jedes Mal von ihr verlangt, und originell von ihr vorgetragen.

Was die Klavierspielerin betrifft, die hier auf einem ausgezeichneten Flügel des hiesigen Hof-Instrumentenmachers Bessalié spielt, so ist das Flügelspiel viel zu sehr allgemein emancipirt und sogar das Virtuosenthum zu sehr Alltagssache geworden, als dass sie mit der Violinistin rivalisiren könnte. Bis zu ihrer individuellen technischen Grenzlinie hat sie einen recht saubern Anschlag, und es macht sich auch Symmetrie der Tonfolgen geltend, nur im Pedalgebrauch ist sie noch schwankend. —

Mit Herrn Dr. O. Lange, Herren Flodoard Geyer und Gaillard etc. wünsche auch ich, dass den guten Kindern das köstlichste Kleinod des Tonkünstlers, der Gesang, dieses unentbehrliche melodiöse Element der Musik, die eigentliche Seele, das innerlichste geistige Wesen der Kunst bei dem Streben nach technischem Material nie verloren gehen möchte! Künstler und Kunstfreunde fühlen sich wohlthuend angeregt, eine solche ursprüngliche Gefühlsreinheit innig mitgefühlt zu haben.

Was eine richtige musikalische Erziehung bewirken kann, mag uns dies lebensvolle Beispiel beweisen.

Diese Generation fasst bei Weitem mehr musikalische Talente in sich, als wir im Allgemeinen voraussetzen — nur geht durch Vernachlässigung der zarten Kunstkeime in den meisten Fällen die Lebensfrische verloren, auch wir hören darum viel Musicirende — jedoch — wenig Musik!! —

— Herr Josef Neruda geht von hier aus nach Paris. —

Prophetisch ruft uns die göttliche Muse zu: „Wenn ihr nicht werdet wie diese Kindlein, könnet ihr nie Thaliens Himmel schauen!!"

E. A. Wiener.

Schall, Klang, Laut, Ton, Geräusch, Athemzug etc.*)

Es bedarf keiner Erwähnung, dass man hinsichtlich des Gebrauchs der Bezeichnungen der verschiedenen Arten des Hörbaren, Schall, Klang, Laut, Ton, eben nicht einig ist, sondern bald für ein und dieselbe Art des Hörbaren verschiedene Namen gebraucht, bald mit einem und demselben Namen verschiedene Arten des Hörbaren bezeichnet. Es ergeben dies schon die Definitionen, die man von dem Ton gegeben hat und die meistentheils dahin auslaufen, dass der Ton ein Schall, Klang, Laut sei, dessen Schwingungen regelmässig sind und der zu andern Schällen, Klängen oder Lauten in einem bestimmten Verhältniss hinsichtlich seiner Höhe oder Tiefe steht. Es drängt sich hier natürlich die Frage auf: Was ist der Schall, der Klang, der Laut etc., wenn der Ton auf diese Weise definirt wird? Ich werde meine Ansicht über die Unterscheidung der verschiedenen Arten des Hörbaren, überhaupt zunächst über die Unterscheidung des Schalles, Klanges, Lautes und Tones kurz auseinandersetzen.

Alles Hörbare entsteht durch pulsirende, d. h. wiederholte Bewegung. Die hörbaren pulsirenden Bewegungen erfolgen entweder in ungleichmässiger oder in gleichmässiger Geschwindigkeit nach einander. Folgen sie in ungleichmässiger Geschwindigkeit, so haben wir einen Schall, folgen sie dagegen in gleichmässiger Geschwindigkeit, einen Klang, einen Laut, einen Ton.

Klang, Laut, Ton sind insofern eins, als sie alle zu andern Klängen, Lauten, Tönen, in einem bestimmten Verhältniss hinsichtlich ihrer Höhe und Tiefe stehen und ausserdem ihre hörbaren pulsirenden Bewegungen in gleichmässiger Geschwindigkeit nach einander folgen; ihr Unterschied besteht einzig und allein in der grösseren oder geringeren Selbstthätigkeit des sie hervorbringenden Wesens.

Den Klang erzeugt ein Ding, also ein nicht selbstthätiges, sondern ein leidendes Wesen, den Laut ein zwar selbstthätiges, aber ein bewusstloses Wesen, den Ton ein selbstthätiges und sich bewusstes Wesen. Laute bringen daher Thiere hervor, ebenso der Mensch, so lange in ihm das Bewusstsein nicht rege ist, Töne einzig und allein der sich bewusst gewordene Mensch. Der sich bewusst gewordene Mensch bringt daher eigentlich nur Töne hervor, Laute nur in solchen Fällen, wo ihm das hörbare Zeichen unwillkührlich entfährt, wie z. B. bei unerwarteter Freude oder im Schmerz, Klänge gar nicht, man müsste sich ihn denn lediglich als Instrument ohne innere Selbstthätigkeit denken wollen, also das hörbare Zeichen lediglich als Product der Stimmwerkzeuge betrachten.

Nun könnte man mir aber einwenden, dass nach meiner Ansicht kein Instrument Töne hervorbringen könne, sondern nur Klänge. Das Instrument an und für sich giebt jedenfalls nur einen Klang; insofern aber dieser Klang durch den Menschen mit

---

*) Die nachstehende Abhandlung findet sich im Wesentlichen in der „Lautlehre und ihre Anwendung auf Sprache und Gesang von F. Angermann". Sie ist auf unsern Wunsch von dem Verfasser für unser Blatt als eine für sich bestehende Abhandlung umgearbeitet worden. Das Buch selbst werden wir in einer der nächsten Nummern unsers Blattes besprechen. d. R.

vollem Bewusstsein angegeben wird, einen Ton. Auch der Mensch ist nicht das ursprünglich (eigentlich) Tönende bei der Hervorbringung seiner Stimme, sondern die Stimmbänder, welche durch die Luft in Schwingung gesetzt werden. Bei der Geige verrichten die Saiten die Dienste der Stimmbänder, der Bogen mit der Hand des spielenden Menschen die Dienste der Luft. Die Luft wie die Hand des Menschen werden durch den ganzen Menschen geführt, es kann also der Ton der Geige oder eines andern Instruments die Innerlichkeit des Menschen so gut offenbaren, als die eigene Stimme desselben. Der Grad in wie weit, hängt von der Vollkommenheit des Instrumentes und der Geschicklichkeit des dasselbe Handhabenden ab. Jetzt aber drängt sich uns eine andere Frage auf: Wohin bringen wir das Geräusch, den Athemzug etc.? Auf den Athemzug wie auf alle hörbaren Zeichen, die mit ihm gleichen Charakter haben, hat man wenig geachtet, daher fehlen sogar für manche derselben die erforderlichen Namen*), wenngleich dieselben Verschiedenheiten bei dieser Gattung von hörbaren Zeichen auftreten, wie bei den vorhergehenden.

Es stehen den lauten hörbaren Zeichen: Schall, Klang, Laut, Ton, ebenso verschiedene nicht laute hörbare Zeichen gegenüber. Dem Schall steht das Geräusch (schrillen, schwirren, säuseln, sausen etc., jedoch immer nur, so weit es mit dem Athemzug gleichen Charakter hat, also nicht laut ist) gegenüber; dem Klang das gleichmässige Ausströmen der Luft, z. B. aus einem Orgelbläse (hierfür hat man keinen eigenen Namen, man müsste es denn einen gleichmässigen Luftzug nennen); dem Laut der Athemzug; dem Ton (Lautton) der Athemton. Athemton nämlich muss der Athemzug genannt werden, wenn er mit Bewusstsein hervorgebracht wird.

Es mag eigen erscheinen, dass ich von einem Athemtone rede. Da an diesem hörbaren Zeichen jedoch alle Eigenschaften, die den Ton bedingen, auftreten, da nämlich die pulsirenden Bewegungen bei ihm gleichmässig sind; da er zu andern derartigen hörbaren Zeichen in einem bestimmten Verhältniss hinsichtlich seiner Höhe und Tiefe steht (es lässt sich nämlich eine ganze Reihe höherer und tieferer derartiger Töne erzeugen); da er ausserdem mit Bewusstsein hervorgebracht wird: so muss er Ton und zwar dem Lautton oder schlechtweg Ton gegenüber Athemton genannt werden, damit man dadurch den eigenthümlichen Charakter desselben bezeichne. Der Athemton ist es, welcher in der sogenannten Flüstersprache (von *claudestina*) dem Vocal die Substanz giebt; er ist deshalb von Bedeutung und darf durchaus nicht obenhin betrachtet werden; ebenso ergeben sich aus der Erkenntniss seines Eingreifens in die gewöhnliche laute Sprache manche wichtige Resultate, wie ich dies in dem zweiten Theile meiner „Lautlehre etc." dargethan habe. Ich erwähne dies, um mich vor dem Vorwurf zu schützen, dass ich bei der Aufzählung der verschiedenen hörbaren Zeichen dieser Gattung spitzfindig zu Werke gegangen sei, insofern sie für die Praxis durchaus keine Bedeutung hätten.

F. Angermann.

*) Besonders ist man eines Namens wegen in Verlegenheit, wenn die beiden sich gegenüber stehenden Gattungen bezeichnet werden sollen. Man sagt da: tönen und nicht tönen, laut sein und nicht laut sein, einen Klang haben und keinen Klang haben, schallen und nicht schallen. Hiernach sieht es nun aus, als spräche man dem Athemzug etc. allen Ton, Laut, Klang etc. ab. Man hört jedoch wieder sagen: der Athemzug hat einen heiseren Klang, einen heiseren Ton, oder einen nicht klingenden Ton, oder einen nicht lauten Ton. Man sieht hieraus, dass die Bezeichnungen für diese verschiedenen Arten des Hörbaren durchaus ungenau sind, wie denn überhaupt die Unterschiede derselben bis jetzt noch nicht festgestellt sind. Mir kam es mehr auf den Unterschied der hörbaren Zeichen selbst an, als auf die betreffenden Namen, weshalb ich auf die von mir gewählten Bezeichnungen kein Gewicht lege. *F. A.*

Feuilleton.

Berlin. Der in österreichischen Diensten stehende Kapellmeister und Componist Massak, eine Name, bei den Militair-Musikern in grossen Ehren gehalten, war einige Tage hier anwesend.

— Es scheint fast, als wenn die Herren Tanz-Componisten eine Concurrenz mit dem Liebling des Berliner Publicums, Hrn. Jos. Gung'l fürchteten, denn seitdem derselbe uns verlassen und nach Hamburg auf längere Zeit zu Concerten gegangen, rücken Erstere in Sturmmarsch hier an. Nicht allein, dass Jos. Gung'l uns in dem Liegnitzer Stadtmusikus Kapellmeister Bilse einen würdigen Stellvertreter hinterlassen, dessen Leistungen, wovon namentlich die Ausführung der Beethoven'schen *B-dur*-Symphonie am letzten Mittwoch als wahrhaft ausgezeichnet von sämmtlichen Zuhörern anerkannt wurde, so ist der Vortrag der Tänze und einige seiner Compositionen ebenso trefflich, als piquant und neu. Hr. Berens aus Hamburg mit seinem kleinen, aber tüchtigen und ungewöhnlich sauber spielenden Orchester hat uns bereits nach achttägigem Aufenthalte wieder verlassen, um seinem Landsmann Hrn. Canthal Platz zu machen. Ausserdem sollen in Kurzem noch die Hrn. Kapellmeister Strauss aus Wien und Lumbye aus Kopenhagen hier eintreffen.

— Aus Neustrelitz rühmt man Fräulein Louise Kannengiesser als eine ganz ausgezeichnete Gesangs-Dilettantin. Diese junge liebenswürdige Dame, in Besitz einer wahrhaft schönen Sopranstimme von zwei Octaven Umfang, weiss das einfache deutsche Lied sowohl, als auch die glänzendsten Bravour-Arien von Donizetti, Spontini u. s. w. in gleicher Vollendung vorzutragen. — Frl. Kannengiesser wird auf den Wunsch des Grossherzogs diesen Winter Berlin besuchen, um unter Leitung eines bewährten Meisters die letzte Feile an ihre Gesangsstudien zu legen. Wir wollen sie herzlich willkommen heissen. —

— Jenny Linds erstes Auftreten. Kaum wird es unseren Lesern bekannt sein, dass die gefeierte, unvergleichliche Künstlerin in Berlin ist, als wir auch schon von ihrem ersten Auftreten zu berichten haben, von ihrem ersten Auftreten, das noch nicht statt gefunden hat, sondern erst heute statt finden wird. Daher nur wenige Worte; denn wir glauben dass Alles, was diese merkwürdige Erscheinung in der Kunstwelt betrifft, von Interesse ist. Leider eilt Jenny Lind in ihre Heimath, und wir werden sie nur drei-, höchstens viermal hören. Es ist ihre Absicht, in vier Rollen, als Regimentstochter, Nachtwandlerin, Vestalin und Susanne aufzutreten. Dazu dürfte es aber wahrscheinlich nicht kommen. Sie wird als Regimentstochter so unglaubliches Aufsehen erregen, dass eine öftere Wiederholung dieser Rolle gewünscht werden und ihr keine Zeit zu anderweiten Darstellungen übrig bleiben wird. Ref. hat die Künstlerin in der Generalprobe gesehen und gehört. Man muss in der That diese beiden Prädicate hervorheben, und es ist schwer zu sagen, ob sie als Darstellerin oder als Sängerin grösser, unvergleichlicher erscheint. Nach einem ungefähr zu bestimmenden Resultat, wie es sich aus einer Generalprobe ergiebt, in der dem Zuschauer immer nur einzelne Momente entgegentreten, erwarten wir etwas ganz Ungewöhnliches. Ihre Auffassung der Rolle beruht auf einer durchaus natürlichen und einfachen Einsicht in diese ländlich-soldateskische Figur. Sie spielt nicht auf der Bühne, sondern mitten im Leben, mitten unter ihren Soldaten, und benimmt sich wie eine gesunde, naturfrische Pflanze, die von keinem störenden Lebenselement berührt worden. So erscheint sie uns in einzelnen Zügen. Ihr Gesang, von dem wir noch weniger sagen können, weil wir in der Probe mehr zu sehen, als zu hören Gelegenheit hatten, wird der Rolle ganz neue ungewöhnliche Züge verleihen, wie wir aus Einzelnem zu vermuthen Ursache haben. So viel vorläufig. Die *Figlia del Reggimento* der Jenny Lind wird, wenn sie auch nicht von einem berühmten englischen Redner im Parlament zu einer rhetorischen

Metapher benutzt worden wäre, in den Annalen der darstellenden Kunst als eine wunderbare Einzelheit dastehen.

P. S. Wir fügen dieser vorläufigen Notiz, nachdem wir die Künstlerin heute in ihrer ersten Darstellung gesehen, noch Folgendes hinzu: Der Empfang war ein stürmischer Applaus. Jenny Lind dankte stumm und bewegt. Ihre ersten Töne entzückten durch ungemeinen Wohllaut. Die Stimme scheint an Kraft gewonnen zu haben. Sie leistete als Sängerin in den feinsten Nüancirungen der Melodie ausserordentlich Schönes, ganz besonders aber in dem zarten, die Seele des Hörers tief bewegenden Verhallen des Tons. Schöpferisch genial erschien sie uns als Sängerin durch eine im Dreiklang liegende Fanfare, mit der sie sich als Regimentstochter introducirte, musikalisch bewundernswürdig durch eine Studie am Klavier, mit der sie sich aus der peinlichen Situation einer vornehmen Dame zur Soldatenstimmung empor- oder, wenn man will, hinabschwang. Ihr Spiel, wie oben angedeutet, populär, natürlich und überaus edel. Sie rührt nicht die Trommel, aber sie möchte es wohl thun, wenn es nur nicht der Weiblichkeit zuwider wäre; denn ein Soldat ist sie, trotz Tochter des Regiments, nicht geworden, die schönen reichen Züge ihrer Darstellung waren so wahr und tief durchdacht, dass es nur dem feinsten Psychologen möglich gewesen sein wird, diese Auffassung in vollem Maasse zu würdigen. So erklären wir es uns, wenn das Publicum nicht ausser sich gerieth, wenn es sich, wie nicht in frühern Darstellungen und selbst bei weniger bedeutenden Leistungen, fassen konnte. Zu einem Da Capo kam die Künstlerin nicht, und — das Publicum bestand nicht auf seinen Willen. Solche Kunst zu würdigen, ist nicht Jedem gegeben. Am Schluss vielfacher Hervorruf und Blumenspenden aus der Gesandtenloge. *Dr. L.*

Breslau. Die in No. 38 dieser Blätter irrthümlich angezeigte Vocirung des Cant. Mettner in Ohlau zum Musiklehrer am Seminar zu Löwen, ist dahin zu berichtigen, dass derselbe wohl unter die Bewerber mit einer Musiklehrerstelle an dem neu zu errichtenden Seminare gehört, bis jetzt aber die Wahlen von einer hohen Behörde noch nicht erfolgt sind.

Hamburg. Die ungarische Sänger- und Tänzer-Gesellschaft gab ihr letztes Concert am 5. d. M.

— Den 10. Oct. (Privat-Correspondenz.) Seitdem uns eine kalte feuchte Witterung verkündet, dass der Winter in Anzug ist, fängt ein musikalisches Regen und Treiben sich bemerkbar zu machen an, sowohl im Theater als im Concert. Das Stadttheater unter der neuen Direction der Hrn. Baison und Wurda brachte uns seit Eröffnung der Bühne unter vielem andern Verdienstvollen auch vor einigen Tagen die neue Oper von Fuchs: „Guttenberg", welche bekanntlich ein eigenes Schicksal erlebte, indem sie in Wien nicht angenommen, erst auf eine österreichische Provinzial-Bühne wandern musste, um sodann desto grössern Beifall in der Kaiserstadt zu erringen. Auch hier wurde diese Oper günstig aufgenommen und namentlich erhielten die Hrn. Ditt, welcher hier einige Zeit gastirt, und Dalle Aste, den grössten Beifall. Ueberhaupt ist Letzterer eine wahre Perle für unsere Bühne, so wie der Liebling unsers Publicums.

Gestern Abend brachte Hr. Kapellmeister Krebs im grossen Saale der Tonhalle Mendelssohn's neuestes Oratorium „Elias" mit tüchtigen und zahlreichen Mitteln zur Aufführung, indem alle bedeutenden Gesangscelebritäten dabei mit einem Solo bedacht waren.

Verschiedene Virtuosen-Concerte stehen uns schon in Aussicht, und wird Ernst damit den Reigen eröffnen. Seit einigen Tagen spielt Jos. Gung'l aus Berlin mit seiner tüchtigen Capelle in der hiesigen Tonhalle und übt durch seine wirklich originelle Art des Vortrags eine grosse Anziehungskraft auf unser Publikum aus. Das besonders Anziehende ist, dass Hr. Jos. Gung'l neben dem Besten, was auf dem Felde der Tanzmusik in neuester Zeit von ihm sowohl, wie Strauss und andern Componisten geschrieben worden, auch die Werke classischer Meister in wahrhaft tüchtiger Weise zur Aufführung bringt. Unsere beiden Hamburger Gung'l (wenn man sie so nennen will) dagegen, die Hrn. Berens und Canthal, haben uns für einige Zeit verlassen, und nachdem Ersterer auf 8 Tage in Berlin concertirt hat, wird Letzterer dann da fortfahren, wo jener aufgehört hat.

Wien. Die Wiener Musikzeitung berichtet: Leopold de Meyer ist nicht nach Italien abgereist, wie es in einigen Blättern hiess, sondern befindet sich in der Nähe Wiens, unweit Gloggnitz, wo er auf seinen amerikanischen Lorbeern und Dollars im Schosse seiner Familie ausruht.

— Franz Liszt hat eine Einladung erhalten, diesen Winter am Weimarschen Hofe zuzubringen, und wird es bei dieser Gelegenheit gewiss nicht unterlassen, auch in Berlin zu erscheinen.

— J. Hoven (Vesque von Püttlingen) hat den griechischen Erlöserorden erhalten.

Leipzig. Frl. v. Marra trat hier wiederholentlich auf und erregte stürmischen Beifall. Ihre Lucia gehört mit zu den besten Darstellungen, die wir in dieser Rolle gesehen. Nach der Vorstellung wurde der Künstlerin ein Ständchen vom Militair-Musikchor gebracht.

Coburg. Unser Hof-Theater wird mit „Figaros Hochzeit" eröffnet werden, worauf „Ernani" von Verdi folgen wird. Frl. Schneider (zuletzt in Berlin engagirt) ist hier auf Gastrollen.

Presburg. Der Tenorist Hr. Frank und Frl. v. Riese werden nebst Hrn. Peretti die Hauptstützen unserer Oper für diese Wintersaison sein.

Paris. Das französische Operntheater wird mit einem Ballet eröffnet werden: Mephistophela, worin Carlotta Grisi die Titelrolle geben wird. Auch studirt man in Ermangelung von etwas Neuem Rossini's „Moses" ein und wird solcher mit grossem Pomp in Scene gehen.

— Das Ballet „Esmeralda", welches auf den Theatern zu Berlin und London vielen Beifall erhielt, wird mit Mad. Cerito und Hrn. St. Léon auch hier zur Aufführung gelangen.

— Am 2. d. M. war die Eröffnung der italienischen Oper mit „Don Juan". Die Besetzung: Ottavio: Mario, Leporello: Lablache, Don Juan: Coletti, Mazetto: Tagliafico, Donna Anna: Grisi, Zerlina: Persiani, Elvira: Corbari.

— Kalkbrenner ist nach hier zurückgekehrt und hat sogleich den Unterrichts-Cursus im Pianofortespiel für solche, die sich zu Lehrern dieses Instrumentes ausbilden, begonnen.

London. Während der Anwesenheit der Jenny Lind sind im Kunsthandel nicht weniger als 30 verschiedenartige Portraits, Büsten etc. der Künstlerin erschienen.

— Jenny Lind ist in einer kleinen Statuette, modellirt durch den hiesigen Grafen v. Orsay, erschienen. Die Künstlerin ist in der Rolle der Marie in der Regimentstochter dargestellt und ist in Holz für den Preis von 6 Frcs. zu haben.

Petersburg. Ernst gab in Reval 3 Concerte, welche ihm einen Reinertrag von 1090 Rub. Silber einbrachten. Minder günstig war der Erfolg in Helsingfors. Einige ausländische Blätter erzählen von einem Abschiedsfeste, welches man hier Ernst zu Ehren bei seiner Abreise in Strelna veranstaltet hätte. Eine solche Ovation ist weder zu Stande gekommen, noch beabsichtigt worden. Einige Freunde von Ernst wollten ihm das Geleit bis Strelna geben, die Sache unterblieb aber, weil man besorgte es könne dies als eine Demonstration gedeutet werden. Dass man's dazu ausbeuten wollte, ist durch die Notiz im Humoristen No. 138 erwiesen. Ernst beabsichtigt, im nächsten Winter in Moskau, Odessa, Charkow u. s. w. Concerte zu geben. Berlioz wird vielleicht noch für Petersburg gewonnen werden. Dies dürfte nicht ohne Einfluss auf seine Erzählungen über Petersburger Erlebnisse sein.

Rom. Verdi's „Macbeth" hat hier auf dem Theatro Argen-

tino einen ausserordentlichen Erfolg gehabt. Besonders zeichneten sich darin aus: Sgra. Boccadabati (Sopran) und Sgr. Gnone (Baryton).

Mailand. Der Violinist Bazzini ist aus Brescia, seinem Vaterlande, hier angekommen.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 42. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 20. October 1

NEUE BERLINER MUSIKZEITUN

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	Briefe und Pakete	Preis des Abonneme
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.	werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:	Jährlich 5 Thlr. } mit Musik – Pr Halbjährlich 3 Thlr. } hend in eine rungs-Schein im Betrage von 5 zur unumschränkten Wahl aus Verlage von Ed. Bote & G. Boch
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.	Ed. Bote & G. Bock	Jährlich 3 Thlr. } ohne
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	in Berlin erbeten.	Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Inhalt: Recensionen. — Berlin (Jenny Lind's Gastrollen, Italienische Oper). — Correspondenz (Petersburg). — Der Unterricht im Operngesan Königl. Bühne in Berlin. — Feuilleton. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Henri Litolff, Eroica, Sinfonie-Concerto pour Violon avec Orchestre ou Piano. Op. 42. Brunswic, chez Meyer jr. *)

In welcher Absicht der Componist diesem Werke die obige Benennung gegeben haben mag, will uns nicht klar werden. Möglich, dass wir uns irren, denn es liegt uns keine Partitur vor, wo allerdings Manches anders aussieht, sondern nur der Klavierauszug. So viel und aufmerksam wir diesen nun auch studirt haben, so kommen wir immer wieder darauf zurück, dass dieses Werk als Violin-Concert ein sehr achtbares ist, keinesweges aber die prunkvolle Benennung: Sinfonie-Concert rechtfertigt. Sollte es nun aber einmal ein Violin-Concert werden, so geniesst Hr einen so vortheilhaften Ruf als gediegener Künstler sein Werk (wie Mendelssohn-Bartholdy) schlechtw lin-Concert nennen konnte, ohne fürchten zu dür es weniger Interesse erregen würde.

Wenn auch nicht gerade heroisch, so bewegt erste Satz des Concerts (*E-moll*) sich in würdevoll ten Charakter, und will es uns oft scheinen, als F Componisten das grosse *Concert militaire* (*Fis-moll* pinski vorgeschwebt; wenigstens finden wir Styl u sowohl, als auch die specielle Ausführung der Pass Spielart Lipinski's näher kommend als jeder andern

Den zweiten Satz bildet ein sehr schön gehalt *dante funèbre* (*G-moll*), was dem Violinspieler b Gelegenheit giebt, Kraft des Tones zu entfalten; schliesst nicht für sich ab, sondern wendet sich g Ende nach *H-dur* und verbindet sich mit dem Ro *dur*). Dieses weicht im Charakter gegen die beide Sätze ganz ab und ist ein graziöses, brillantes M ganz in modernem Genre, an de Bériot, Vieuxtemps erinnernd. Von schöner Wirkung ist es, dass der nist als zweites Solo das *Andante funèbre* in *H-moll* aufnimmt.

Das ganze Werk können wir in Hinsicht der E nicht originell nennen, denn wie schon erwähnt, besonders im ersten Satz und Rondo irgend etw Vorbild durchschimmern; jedenfalls hat aber der Co die Violinlitteratur durch ein sehr ehrenwerthes W reichert, was für ihn als Klavierspieler um so verdien erscheint, als dasselbe, dem Violinspieler allerding tüchtige Aufgabe stellend, bei aller Schwierigkeit abe höchst praktisch und brillant für das Instrument ber ist, so dass die Violin-Virtuosen sich darin auf das zendste zeigen können. Ausstattung sauber. C.

---

*) Sowohl dieses Werk, als auch mehrere uns zur Zeit vorliegende andere grössere Orchesterwerke veranlassen uns zu folgender Bemerkung:

Es ist eine missliche Sache um die Beurtheilung eines grösseren Werkes für Orchester, wenn man, der Partitur entbehrend, sich nur mit dem Klavierauszug behelfen muss. Bei Trio, Quartett etc. lässt sich wenigstens mit geringer Mühe eine Ausführung herstellen, um das Werk zu hören; bei Orchesterwerken ist dies aber mehrentheils nicht gleich so leicht gethan, und der Beurtheiler bleibt auf das dürftige Surrogat des Klavierauszugs beschränkt. Im Interesse jedes Componisten liegt es aber, dass, wenn ein bedeutendes seiner Werke öffentlich beurtheilt werden soll, dies doch auch gründlich geschehe. Die Partitur möge nun in des Componisten oder des Verlegers Hand sein, so dürfte es sich doch sehr leicht einrichten lassen, dass dieselbe der Reduction einer musikalischen Zeitschrift auf kurze Zeit eingeschickt würde.

Wir unsererseits wollen uns aber hiermit *a priori* gegen den Vorwurf einseitiger Beurtheilung eines solchen grösseren Orchesterwerkes verwahren, wenn wir keine Partitur davon bekommen, und ersuchen demnach alle Componisten und Verleger bei solchen Werken, in ihrem eigenen Interesse um jedesmalige gefällige Mittheilung derselben.

C. Böhmer.

Wilh. Eichler, Lieder ohne Worte für die Violine allein. Op. 4. Hamburg u. Leipzig, Schuberth & Comp.

Wenn gleich dieses Werk uns vier sehr hübsch componirte Musikstücke bietet, so halten wir dennoch die Idee, Lieder ohne Worte für Violine allein zu schreiben, nicht für eine glückliche. So grosse Vorzüge und Mannigfaltigkeit die Violine vor allen anderen Instrumenten voraus hat, so müssen wir selbst als Violinspieler sagen, dass sie für diese Gattung Musikstücke dem Pianoforte nachsteht. Es kommt hier doch hauptsächlich darauf an, eine fortlaufende Melodie in den verschiedenartigsten Begleitungsformen immer interessant durchzuführen und dies kann beim Pianoforte mit grösserer Leichtigkeit geschehen, wogegen ein solches Musikstück (wenn es musikalischen Werth haben soll) für Violine allein mehrentheils schwierig für die Ausführung werden muss und immer einen sehr ausgebildeten Spieler verlangen wird. Diese unsere Ansicht finden wir auch hier bestätigt, denn so anerkennungswerth sämmtliche vier Nummern sind, so könnten sie fast eher Etuden, als Lieder ohne Worte heissen.

No. 2 und 3 halten wir für die gelungensten; weniger sagt uns No. 4 zu, indem diese zu grosse Aehnlichkeit mit einer Etüde desselben Componisten (No. 9 aus seinem Tanze Etudes pour Violon, Op. 1, Leipzig chez Peters) zeigt, zu welcher derselbe das Meermädchenlied aus „Oberon" benutzt hat. Sehr zweckmässig dürfte es übrigens gewesen sein, wenn jeder Nummer wenigstens einige Zeilen des Gedichts vorgedruckt worden wären. *C. B.*

Alois Tausig, Grande Fantaisie pour le Piano. Op. 7. Leipzig, chez Breitkopf & Härtel.

E. Prudent, Fantaisie pour Piano sur la Dame blanche de Boieldieu. Op. 29. Mayence, chez les fils de Schott.

Das erste Werk ist eine Fantasie im modernen Sinne des Worts. Verschiedene Melodieen folgen auf einander; ob sie in einem innern Zusammenhange melodischer Entwickelung stehen, möge der Geschmack entscheiden. Technisch sind sie dermaassen mit harmonischen Figurationen versetzt, dass die Ausführung schon einen sehr gewiegten Spieler in Anspruch nimmt. Ein künstlerischer Organismus, Thematisirung fehlt gänzlich, wenigstens nach unsern Ansprüchen, und so gehört denn die Composition in die Klasse aller der Fantasieen, die die neueste Zeit in zahlloser Menge hervorgebracht hat.

Aehnlich müssen wir uns über Prudent's Fantasie äussern, wenn auch in ihr mit Vorliebe (S. 5 u. ff.) ein Thema aus der bekannten Oper benutzt und verarbeitet ist. Des Componisten modernes Virtuosenthum ist hinlänglich bekannt, und wir brauchen dem Leser daher eine nähere Beschreibung seiner Kunst zu variiren nicht zu geben. Es will uns aber höchst possirlich erscheinen, wenn zu einem bekannten, durch seine dramatische Situation zur Genüge ausgeprägten Thema allerlei Capriolen und fingerzerbrechende Sprünge, oder zu weichen Cantilenen ein donnerndes Tremolo dem Hörer entgegengeschmettert werden. Liszt hat das freilich auch gethan, Thalberg nicht minder. Wo bleibt da die plastische Abrundung einer Kunstform? *Dr. L.*

A. Neithardt, der 24ste Psalm und 5 Sprüche für Sopran, Alt, Tenor und Bass *a capella*. 134stes Werk. Partitur und Stimmen. Berlin bei Bote & Bock.

Im leichten gefälligen Flusse gearbeitet, empfiehlt sich dieser Psalm und die fünf ganz kleinen Stücke zur Aufführung kürzerer Kirchenmusiken, so wie zum Gebrauche für minder grosse Vereine, in denen geistliche Gesänge geübt werden. Praktisch ist durchaus Alles darin; und wenn uns auch manches in der Literatur der Kirchenmusik Bekannte begegnet, so ist es doch geschmackvoll zusammengestellt und sind die Stimmen sangbar, so dass Wohlklang des geachteten Componisten Hauptaugenmerk gewesen zu sein scheint. *Fl. G.*

Ludwig Erk, Volkslieder, alte und neue, für Männerstimmen gesetzt und herausgegeben. IItes Heft. Essen, bei Bädeker, 1847.

Die Verdienste Ludwig Erk's um das deutsche Volkslied sind so allgemein anerkannt, dass es mir nicht nothwendig scheint, dem Herausgeber ein besonderes Dankvotum oder ein anerkennendes Zeichen der Aufmunterung zukommen zu lassen. Wer sein ganzes Leben an die Lösung einer Aufgabe setzt, muss etwas zu Tage fördern. Wie wichtig eine möglichst vollständige Sammlung von Nationalliedern ist, bedarf ebenfalls keines weitern Nachweises. In dem Nationallied liegt der ganze reiche Schatz der Volksthümlichkeit verborgen und „vollständig mitempfinden kann man nur die Lieder seiner eigenen Nation". Ueber das Volkslied, insonderheit das deutsche, ist so viel geschrieben worden, dass wir alle Ansichten darüber unmöglich in diese kurze Beurtheilung aufnehmen können. Nur ein Gesichtspunkt möge hier hervorgehoben werden. Bei einer Sammlung von Volksliedern müsste man eigentlich einen in der Vergangenheit liegenden Zeitpunkt feststellen, bis zu welchem hin das Lied seine nationale Feuerprobe bestanden hat. Die Gegenwart ist, so scheint uns, mit ihren Productionen ganz aus dem Bereich der Volksmusik zu streichen. Es fragt sich nur, wie weit wir in die Vergangenheit zurückgehen müssen, um den als Kriterium erforderlichen Zeitpunkt zu gewinnen. Und da stossen wir auf mancherlei Schwierigkeiten. (Ein Anderes ist die beim Volksliede nicht zu umgehende Varianten-Kritik. Diese zu üben, bedarf der Sammler eines feinen musikalischen Tactes, einer ausgeprägten nationalen Empfindungsweise. *Hrn. Erk* ist dieses Moment in hohem Maasse eigen, wie wir aus den von ihm aufgestellten Lesearten zur Genüge entnehmen können.) Daher wäre es uns lieb gewesen, wenn er die Sammlung chronologisch geordnet, oder wenigstens die neuesten Compositionen zusammengestellt hätte, deren Volksthümlichkeit sich erst noch bewähren muss. Indess ist dieses Werk ja erst im Entstehen, es gilt, ein reichhaltiges Material zusammenzubringen, und dann wird eine letzte kritische Bearbeitung das Ganze zu einem bedeutungsvollen Schatz unserer musikalischen Literatur erheben. Auch das vorliegende Heft ist ungemein reichhaltig; fast alle deutschen Dialecte sind darin vertreten und geht der Herausgeber sogar über das deutsche Volksbewusstsein hinaus, indem er Lieder in seine Sammlung aufnimmt, die andern Nationen entsprossen, in Deutschland festen Fuss gefasst haben. Die Harmonisirung ist meist vier-, zuweilen drei- und fünfstimmig, dabei äusserst einfach und geschmackvoll. Unsere oben ausgesprochenen Bemerkungen treffen übrigens die Sammlung nur in entfernter Weise. Nach unserm Dafürhalten wäre nur ein einziges Lied unbedingt zu streichen: Lindpaintner's: „Daheim ist's schön". Wenn diese Melodie auch sehr verbreitet ist, so hat sie in ihrer Figuration, namentlich des Schlusses, doch etwas Opernartiges und muss sich erst in spätern Zeiten bewähren. Wir würden, wenn auch nicht in dem Maasse selbst anstehen, einzelne Melodieen von André, Fink u. A. für Volksmelodieen zu halten. Doch muss darüber die Zeit uns eines Weitern belehren. Ueber einige Melodieen, die uns bisher noch unbekannt waren, erlauben wir uns kein Urtheil. Schliesslich aber geben wir dem Herausgeber die Versicherung, dass wir das Heft mit grossem Vergnügen durchgesehen haben und dass wir die Verdienste und die ernsten Studien des Verfassers, wie er sie auch in seinem kritischen Werke über die deutschen Volkslieder niedergelegt hat, vollkommen zu schätzen wissen. *Dr. L.*

J. G. Kunstmann, Lieder des Fortschrittes von Rob. Köhler für vierstimmigen Männergesang mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte. Leipzig, bei Klemm. Part. u. Stimmen in zwei Heften.

Lieder des Fortschrittes — eine verhängnissvolle Bezeichnung. Weder Dichter noch Componist ist ihrer wohl mit voller Seele inne geworden, obwohl, was sie hier darbieten, zwar recht warm und herzlich empfunden ist, nicht gerade aber eben so tiefen Ausdruck hat finden wollen. Die musikalische Erfindung ist wenigstens hinter dem allerdings anerkennungswerthen Streben des Componisten zurückgeblieben. Lobenswerth ist die Sangbarkeit seiner Stimmen, ein gewiss ächt musikalisches Element; es fehlt ihnen aber das Gepräge der Melodik, was ihm und nur ihm zu eigen wäre und worin er sich vor tausend ähnlichen Werken hervorthäte. Eine süsslich-fromme Cantilene durchzieht die ganze Sammlung und es sei, sowohl hierfür, als zugleich ein Beweis, wie schwer Abstractionen musikalische Frucht bringen, die erste beste herausgegriffen:



Fl. G.

A. Emil Titl, Schifferabend, Gedicht von Riedl, in Musik gesetzt für eine Männerstimme. Wien, bei Tobias Haslinger's Wittwe & Sohn.

Die Composition bildet einen Theil des Liederkranzes, der für den Männergesangverein in Wien herausgegeben wird. Wenn man sich ein Schifferlied auf dem Wasser zu singen musikalisch vorstellt, so kommt man etwa auf die von dem Componisten hier ausgeführten Motive. Ein stilles Wogen einfacher Melodie bewegt sich fort und fort, wird dann durch ein Lalala unterbrochen und fällt in den ursprünglichen Ton zurück. Im Ganzen ist das Lied mehr auf einfache Harmoniewirkung, wie auf melodische Charakteristik berechnet und erfüllt seinen Zweck vollkommen.

Dr. L.

Berlin.

Jenny Lind's Gastrollen.

Das Auftreten der berühmten Künstlerin ist bereits in der vorigen Nummer dieser Blätter angezeigt worden. Sie hat vier Mal in der Oper und ein Mal in einem Wohlthätigkeitsconcerte gesungen. Statt auf jede ihrer Leistungen besonders einzugehen, wollen wir versuchen ein Bild ihrer künstlerischen Erscheinung unsern Lesern vorzuführen, indem wir die Eindrücke ihrer Kunst uns vergegenwärtigen, und diese wo möglich aus ihrer eigenthümlichen Persönlichkeit zu deuten suchen. Jenny Lind sang zwei Mal die Regimentstochter ein Mal die Agathe und ein Mal die Nachtwandlerin. In der ersten Rolle entzückte sie, ihre Auffassung war neu. Wenn man sich bisher daran gewöhnt hat, das Soldatenmädchen in kecken, fast soldateskischen Manieren einherschreiten zu sehen, so dass dadurch die Weiblichkeit des Characters, wenn auch nicht untergraben, so doch in den Hintergrund gedrängt wurde, zeichnete Jenny L ind durchw sittsame Jungfrau, der nicht bloss der Adel der Weib sondern auch der unbekannten Abstammung entschieden drückt war. Der Gegensatz ihres Characters im ersten u ten Acte stellte sich demnach nicht in schroffen Zügen, in den feinsten, geistigen Schattirungen heraus und gel durch zu einer Geltung, die nur dem aufmerksamsten B zugänglich wurde. Man musste sich zuerst in ihren S hineingefunden haben, um dann die unbeschreibliche V ihrer Auffassung verfolgen und würdigen zu können. Standpunkt selbst aber rechten wir nicht; denn nach u sicht ist die subjectivste Auffassung auch die wahrste. so viel von objectiven Anschauungen und dem Wesen an sich, ohne zu bedenken, dass das Individuum, als mehr es sich selbst giebt, auch um so mehr dem Stan jectiver Anschauung nahe kommt. Aber jene leidige und Mangelhaftigkeit der Einsicht in das Wesen eines d Characters bringt Halbheit und Zerrissenheit in den d Künstler, die ihn nicht aus sich heraus und nicht i hinein kommen lässt. Je ausgeprägter die Eigen eines Künstlers ist, desto mehr wird freilich seiner Au Prädikat der Einseitigkeit beigelegt werden können. D tigkeit wird aber so universaler Natur, so scharf und sein, dass sie durch ihre Entschiedenheit überall A punkte in dem Hörer auffindet. Jenny Lind's Talent dem Boden tiefster Innerlichkeit. Sie kennt daher ni storischer Objectivität; aber sie weiss, dass die lyrisch einer jeden Figur, sei sie historisch oder nicht, tief in liehen Herzen ruhen, dass es darauf ankommt Herzen zu gewinnen, zu begeistern. Sie versenkt sich nicht ject, wohl aber in sich selbst. Der musikalische A eher Innerlichkeit, die sich ganz auf sich selbst bes der einzelne Ton. Fassen wir ihn (den Ausdruck) kalisches Bild, so ist es die Arie. Wenn Jenny Lind den Ton sanft verhallen lässt, so präsentirt sie damit Herz, ihr Herz, wie es an sich ist, nicht etwa im Leb durch feindselige und störende Einflüsse.

Der dramatische Gesang hat aber noch eine an mit der er ins Leben tritt und die ihn zu seiner Wah tung erhebt, die ihn begleitende und durchdringende A jectiven Naturen ist die wahrhaftige Action angeboren. und lebendig empfindet, der muss seiner Empfindung Gepräge geben; je tiefer das Gefühl, desto schärfer ter ist der Ausdruck. Von solchen Naturen, die rü diesen Ausdruck zurückhalten, und ihn nur offenbaren still daheim in ihrem Kämmerlein sind, sprechen wir Künstler bewegt sich auf den Brettern, die die Welt Er darf und wird ihn nicht verbergen, wenn er ihn besitzt. Jenny Lind's äussere Effecte beruhen auf dem baren Ausdruck ihrer Empfindung. Jede Handbew der Fusstritt ist scharf abgegrenzt, jeder Blick ihres Au Stein, der mit feiner Berechnung in die staunende schleudert wird und sein Ziel niemals verfehlt. Das w Lind, sie kennt diese mächtigen, innerlich wie äusserli pondirenden Mittel ihrer Kunst, und, indem sie als wa lerin ihre Rollen macht, legt sie Alles darauf an, d sichtspunkt nie aus dem Auge zu verlieren. Darin liegt zugleich das Dämonische ihrer Effecte. Denn aller Ausg haftet auch immer eine gewisse Starrheit an. Der Sch Schrecken und Entsetzen, die Wärme steigert sich zur Weib wird Mann. Es fehlt die treuherzige Vermittelung saischen Wirklichkeit. Deshalb kann auch Jenny Lind Rollen spielen, z. B. nicht die Agathe, aber wohl sing ihrer diesmaligen Darstellung gesellten sich zu ihrer A noch einige musikalische Mängel, die in zufälliger Indi

gelegen haben mögen. Im Spiel aber bestätigte sich vollkommen, was wir oben gesagt haben. Ihr Dialog lag von Anfang bis zu Ende auf einem Ton. Die Worte wurden zu kurz abgebrochen; sie wollte sich jede Annäherung Annchens oder Maxens vom Halse schaffen. Nirgend ein Schwung zu frischer Lebenswärme, desto mehr Wirkung aber in den plastischen Bewegungen ihrer Arme, wenn sie mit sich zu thun hatte, z. B. in der Cavatine: „Wie nahte mir der Schlummer". Wäre jene Entschiedenheit, Berechnung, Ausgeprägtheit ihr nicht eigen, so dürfte ihre Agathe mit einer grössern Lebensfülle angethan gewesen sein. Wie leicht es aber möglich ist, auf dem Grunde dramatischer Berechnung sich zu vergreifen (wir erinnern an Seydelmann) zeigten die Worte: „Oh Mond auf seinem Pfad wohl lacht". Jenny Lind eilt mit Hast an die Thür, öffnet sie, und siehe da scheint der helle Vollmond ihr grad ins Angesicht. Ruhiger, langsamer Schritt hätte eben so gut berechnet werden können, und das wäre ungleich wirksamer gewesen. Welche innerlichen Effecte in der Nachtwandlerin, der berühmtesten Rolle unserer Künstlerin, liegen, ist bekannt, ebenso ihr unvergleichlicher Gesang der Lieder, der schon in einem frühern Artikel dieser Blätter durchaus richtig gewürdigt worden.

Die grosse Künstlerin eilt nun in ihre Heimath, um später noch einmal in London zu singen und dann von der Kunst Abschied zu nehmen. Möge sie sanft auf den wohlverdienten Lorbeeren ruhen!

Dr. L.

Italienische Oper.

Die Italiener gaben Don Giovanni vor zahlreich besetztem Hause. Wenn auch die Titelrolle durch Sgr. Ronconi nicht entsprechend vertreten war, enthielt doch die Darstellung im Ganzen treffliche Züge und zwar mehr musikalischer als dramatischer Art. Sgr. Ronconi ist zu ernst, zu wenig Cavalier, wenn seine Auffassung der Noblesse auch nicht entbehrt. Am allerwenigsten aber reicht seine Stimme für diese Rolle aus und musikalisch muss doch vor allen Dingen der Don Juan wirken. Die Introduction mit ihren wundervollen dramatischen Effecten, ging so zum Theil verloren; denn wenn in dem Drei-Männer-Terzett die drei Stimmen nicht gleich schön klingen, schwindet die Wirkung. Desto herrlicher waren aber die passiven Leistungen des Ottavio und der Anna vertreten durch Sgr. Labocetta und Sgra. Fodor. Beide sangen ausserordentlich schön. Der Comthur, Sgr. Luisia, ist eine der Rolle entsprechende Figur, wenn auch die Stimme nicht so kräftig wirkt, als erforderlich. Der Leporello, Sgr. Catalano, singt volltönend, wenn auch etwas zu roh. Sein Spiel ist nicht ohne Gewandtheit. Im Einzelnen aber war die Auffassung des wohlgemuthen Dieners nicht frei von Mängeln. Die Elvira, Sgra. Olivieri hatte sich Manches, z. B. die grosse *Es-dur*-Arie und einzelne Stellen in andren Nummern für ihre Mezzo-Sopranstimme zurecht legen lassen und leistete im Ganzen Befriedigendes. Masetto, Sgr. Pignoli, ist ein zu schöner Mann und seine Bewegungen sind nicht bäuerisch genug. Die frische Stimme trat nicht recht hervor und kam so zu keiner Geltung. Sgra. Boldrini leistete Viel im Detoniren. Die Rolle ist zu schwierig, als dass sie vom gegenwärtigen Personal gut besetzt werden könnte. Im Ganzen enthielt die Aufführung aber ansprechende Züge, was auch allgemein anerkannt wurde. Jedenfalls war es interessant, auf der Königsstädtischen Bühne ein deutsches Meisterwerk vorgeführt zu sehen. Es stehen uns dergleichen noch mehrere bevor, und sie werden Theilnahme erregen, denn von deutschen Künstlern bekommen wir Vater Mozart nicht zu hören.

d. R.

Correspondenz.

St. Petersburg, den 15 September.

Das Publikum findet nun auch hier, besonders seit Auflösung der deutschen Oper, im Sommer mehr und mehr Geschmack an Garten-Concerten. Bereits haben sich drei verschiedene ziemlich vollständig besetzte Orchester — nach ihren Dirigenten das Gung'l-sche, Hillmann'sche und Herrmann'sche benannt — hier etablirt und vortreffliche Geschäfte gemacht. Ein solcher Erfolg wird bald noch andere Musikergesellschaften herbeiziehen. Diese mögen indessen vorher das Schicksal der „Schwarzbacher Kapelle" erwägen, ehe sie die Reise antreten, und sich jedenfalls so mit Reisegeld versehen, dass sie nicht in die Lage kommen, dem hiesigen deutschen Hilfsverein zur Last zu fallen. Da Polka's und Walzer den Kern dieser Garten-Concerte bilden, die Kräfte der Spielenden dafür am meisten ausgebildet, Instrumentirung, Wahl der Instrumente besonders auf Effecte im Freien berechnet sind; so stehen daneben die Werke höherer Instrumentalmusik, deren Wirkung von einer starken Besetzung der Saiteninstrumente in einem geschlossenen Raume abhängt, sehr im Nachtheil, wenn man sie — wie hier manchmal geschah — bei der Art Gelegenheiten zu hören bekommt. Einigen Personen mag eine classische Symphonie oder Ouvertüre in dieser Umgebung und Ausführung ganz genehm sein, selbst Genuss bieten; von den Massen des Publikums lässt sich das nicht voraussetzen. Ich halte es nicht blos für einen Missgriff, ein Kunstwerk, z. B. eine Symphonie von Beethoven, an Orten aufzuführen, wo Gläser- und Tellergeklirre, Rufen und Gelächter, Alles bunt durcheinander, kaum den Klangunterschied der Blechinstrumente deutlich unterscheiden lassen — sondern für die ärgste Entweihung, die einem Meisterwerke zugefügt werden kann.

Einige Zeit sprach man hier von einem Musikfeste, welches von Kunstfreunden beabsichtigt wurde, und dieses Gerücht fand selbst in ausländischen Blättern ein Echo. Einstweilen ist die Bestätigung ausgeblieben, aber hoffentlich nur deswegen, weil über das „wann" und „wie" kein Beschluss zur Reife gelangen konnte. Dieses Vorhaben wäre hier an Bedingungen schwierigerer Natur als in Deutschland gebunden. Collisionen mit den Interessen der Kais. Theater müssten vermieden werden und aus dieser Rücksicht würde die kleine Fastenzeit vom 1. bis 15. Aug., wo die Theater geschlossen sind, um so mehr für das Fest geeignet sein, weil dann noch alle Vortheile einer Wassercommunication mit dem In- und Auslande dem Unternehmen zu Statten kämen. Wird man erst darüber einig sein, ob die Kunstabsicht, welche dem Feste Haltung geben soll, erfüllt werden kann; stehen an der Spitze des Unternehmens Namen wie z. B. die der Grafen Michael und Mathieu Wielhorski, die von der ganzen Künstlerwelt mit Liebe und Verehrung genannt werden; so wird auch sicher dieses Projekt zur Ausführung kommen, wenngleich nach einer ungefähren Berechnung die Unkosten eine Summe von 200,000 Rubl. Banco überschreiten dürften. Gewiss, es thut Noth, dass hier etwas Aussergewöhnliches für den Glauben an wahre Tonkunst geschieht. Ein grossartiges Zusammenwirken der ausgezeichnetsten Künstlerkräfte zur Ehre der Kunst! — das könnte folgenreich für die hiesige Musikbildung werden und wie würde das Cliquentreiben vor solch einer imponirenden Erscheinung zusammenschrumpfen! — Wie es jetzt damit steht, wo nicht selten der Dilettant den Künstler und umgekehrt der Künstler den Dilettanten spielt; wo Beide der Gunst eitelen Scheins ihre Bestimmung opfern; aus dem Beschützer oft ein durch gesellschaftliche Stellung bevorzugter Rival dem Künstler erwächst u. dgl. m., da ist für den gesinnungstüchtigen, schaffenden Musiker ein karger Boden; Ehrlichkeit, Liebe zu seinem Beruf muss der Thätige mit mancher Aufopferung erkaufen.

Als Vieuxtemps im vorigen Herbste unter Mitwirkung der

Gebr. Albrecht (2te Violine und Bratsche), Gross (Violoncell) und Honoré (Pianist) vier musik. Morgenunterhaltungen veranstaltet hatte, um dem Publicum die Gelegenheit zu bieten, sich mit Kammer-Compositionen für Streichinstrumente und Pianoforte bekannt zu machen, wurde seine Absicht wenig von Denen wohlwollend anerkannt, die man als natürliche Verbündete derselben hätte voraussetzen sollen: von Musikern und Dilettanten. Freilich waren es nur Einzelne und unter ihnen Geister, welche ihr Lebelang alle Druckfehler in einigen Ausgaben Mozart'scher und Beethoven'scher Compositionen mitgespielt haben. Die Art, wie sich bei dieser Veranlassung die gegnerische Ansicht geltend machte, war jedenfalls wenig der Würde des Gegenstandes angemessen. Man hätte nicht übersehen dürfen, dass ein Versuch zum Vortheil der Kammermusik, wie dieser, seit länger denn 20 Jahren von einheimischen Künstlern nicht unternommen war; dass, konnten auch über den Vortrag solcher Musik verschiedene Ansichten, je nach der Auffassung des Charakters ihrer Autoren, in ihrem Rechte bestehen, doch die gewissenhafte Ausführung, deren man sich befleissigte, den tüchtigen Willen für das Gelingen der künstlerischen Absicht bewies; man hätte dieses berücksichtigend durch wohlwollenden Rath fördern, nicht aber durch geringschätzendes Urtheil hindern sollen. Meiner unmaassgeblichen Meinung nach ist der Künstler berechtigt, in solchen Fällen von Seiten der Kritik Wohlwollen zu erwarten, besonders, wenn eine Meinungsverschiedenheit über Gefühlsmomente besteht, die noch keineswegs nach positiven Regeln entschieden werden konnte, um so mehr dann, wenn der Urtheilende in seinem eigenen Thun nicht eine Autorität bekundet, die der Erfahrung des Beurtheilten gegenüber die Waage hält. Das Programm dieser 4 musik. Unterhaltungen bestand aus: Sonaten von Vieuxtemps und Beethoven (in *F-dur*) für Pfte. und Violine, Trios von Beethoven (*D-dur*) und Mendelssohn (*C-moll*) für Pfte, Violine und Violoncell, Quartetten von Haydn (*F-dur* und *G-dur*), Mendelssohn (*D-dur*), Spohr (*E-moll*), Beethoven (No. 7 in *F*, No. 10 in *Es-dur* und *Cis-moll*); Quintett von Mozart in *G-moll*. (Die 2te Bratsche von Hrn. Louis Maurer gespielt.) Vieuxtemps wurde dringend aufgefordert, gleich noch einen zweiten Cyclus solcher Unterhaltungen zu beginnen, konnte jedoch seiner Abreise wegen dem Wunsche nicht genügen. Man erwartet, er werde in der nächsten Saison jener Aufforderung Folge leisten. Seit einigen Wochen ist er wieder hier und spielte zuerst öffentlich in einem Concerte, welches man in Pawlowsk zum Besten einer wohlthätigen Anstalt arrangirt hatte. Seine Vorträge sind da mit enthusiastischem Beifall aufgenommen worden; sogar Blumenbouquette fehlten diesmal nicht. In demselben Concerte spielten noch Mlle. Lise Cristiani und Hr. Frackmann (Pianist). Mlle. Cristiani erfreut sich einer allgemeinen Anerkennung ihres liebenswürdigen Talentes. Sie gab im Saale der Mineralwasseranstalt, unterstützt von Mad. Stückradt, Hrn. Stückradt und Becker, ein sehr besuchtes Concert und will nun in Pawlowsk noch ein zweites veranstalten, worin Hr. Carl Lewy aus Wien als Pianist hier sein Debüt machen wird.

Mad. Schröder-Devrient soll entschieden beabsichtigen, nächstens herzukommen. Ich fürchte, die grosse Künstlerin wählt einen ungünstigen Zeitpunkt — hat sich um einige Jahre verspätet.

Das neu errichtete Musikcorps (Blaseinstrumente) für den Kaiserl. Circus ist gegen 30 Personen stark, junge, meist sehr tüchtige Musiker. Sie werden unter der Leitung des Hrn. Cozent stehen.

Ueber den Anfang der italienischen Opern-Vorstellungen hat das Publicum noch keine bestimmte Anzeige erhalten. Engagirt sind: für erste Parthieen die Damen Frezzolini, Giuli-Borsi, Angri, Fanny Léon und die Herren Guasco, Salvi, Tamburini (Vater), Colini, Rossi (Buffo); für 2te Parthieen: Mlle. Lega-Demi und die Hrn. Lavia, Spech, Demi, Tamburini (Sohn), Cecconi. Der Orchester-Dirigent ist noch nicht genannt, da der bisherige, Hr. Heinr. Romberg, seine E erbeten und erhalten hat. Ich weiss nicht genau, ob H Romberg vor etwa 16 Jahren sein hiesiges Engagement spieler im Orchester dem guten Klange seines Namens Empfehlung seines berühmten Onkels Bernhard Romberg danken hatte, und ob dann seine Kenntniss der italieni französischen Sprache ihn als Dirigenten zu einem be Mittelsmann als manchen anderen Künstler machten. tüchtiger, gut geschulter Musiker, ein pünktlicher Man schäftssachen, der es verstand, die Vortheile seiner S nützen. Hätte er nun auch verstanden, durch ein ce Benehmen gegen die dabei Betheiligten den Mangel künstlerischer Begabung weniger fühlbar zu machen, sein Abtreten vielleicht mehr bedauert werden. W Anwesenheit Rubini's erhielt er von demselben als Z Anerkennung einen Taktirstab, reich mit edlem Met und die nordische Biene nannte ihn „unseren Habene ist er Ehrenmitglied der hiesigen philharmonischen Er soll jetzt beabsichtigen, in Stuttgardt eine Anstell pellmeister zu suchen. Mit ihm verlässt uns auch Hr. Ciprian Romberg, welcher als Solo-Violonc deutschen Oper angestellt war. Beide beziehen die jährigem Dienste übliche Pension von jährlich 2000

Hr. Sossmann, ein Flötist, auf den die Pet Recht stolz waren, ist leider seit langer Zeit krank kaum mehr zu hoffen.

Schliesslich einige Bemerkungen über die biograp welche in Hamburg über unseren Violoncellisten Hrn. berth im Verlage der Hrn. Julius Schuberth & Com ist. Wozu doch durch maasslose Uebertreibungen erdichtete Auszeichnungen gestützt, die Oeffentlichk eben, wie es da geschehen ist!? Dasselbe ist von pondenz-Nachrichten aus Petersburg zu sagen, we Musikblatte derselben Handlung über Hrn. Carl Schube ren geliefert werden. Mehr als solche, einen Künstle den Prahlereien, sichern die reellen Eigenschaften d Schuberth als Virtuose und Musiker ihm hier wie ehrenvolle Anerkennung, und wenn manche Urtheil Leistungen während seiner letzten Kunstreise eine gew haltung erkennen lassen, war das wahrscheinlich ein unangemessenen Prätensionen, welche von der bezeic her gemacht worden sind. Seit der Prozess, welche in Amerika gegen seinen Geschäftsführer zu führen dem Publicum einen Blick in die Industrie verschaffte, Recensionen, Blumenwerfen u. s. w. getrieben wird, eben zwar sehr im Preise gesunken, dennoch schein nerung daran von Zeit zu Zeit nothwendig, um das so leicht erkaufter Künstlergrösse zu dämpfen.

Der Unterricht im Operngesang Königl. Bühne in Berlin.

Dieser Unterricht, welcher seit mehreren Jahren hierzu bestellten Musikdirector Dr. Hahn ertheilt namentlich in letzter Zeit eine Wirksamkeit entwickelt zur Pflicht macht, die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenk die öffentliche Anerkennung und Würdigung, die er sollen. So viel uns bekannt, besitzt ausser München artige Einrichtung kein deutsches Theater. Es werde talentvolle stimmbegabte junge Männer und Damen d des Hrn. Dr. Hahn überwiesen und die fähigen dann v für die Oper ausgebildet. Der in Leipzig engagirte v

Sänger Behr, Frl. Brexendorf, sehr tüchtig und für unsere Bühne gegenwärtig unentbehrlich, verdanken diesem Unterricht ihre jetzigen Erfolge. Weniger bekannte, aber recht wackere und brauchbare Sänger und Sängerinnen sind von hier aus an kleinere Bühnen übergegangen, und manche, die ihren ersten Unterricht in dieser Schule erhielten, haben sich in der Praxis zu tüchtigen Künstlern herangebildet. In neuster Zeit fünf Eleven, welche bereits in kurzer Zeit sämmtlich Engagement erhielten.

Sind die bisher erzielten Erfolge auch sehr anerkennenswerth, so entsteht die Frage, ob die mangelhafte Einrichtung dieses Instituts nicht noch grösserer Wirksamkeit fähig und was zu thun sei, um den vollsten Nutzen für die Kunst und für unsere Oper zunächst daraus zu erzielen.

Es scheint uns, um ein günstiges Resultat zu erlangen, als erstes Erforderniss nothwendig, die mit Stimme begabten Individuen nicht blos musikalisch, sondern auch dramatisch auszubilden. Wenn gleich die Gelegenheit hierzu vorhanden ist, so kann unsers Dafürhaltens nur dann dies auf erfolgreiche Weise geschehen, wenn die dramatische und musikalische Ausbildung nach einem bestimmten System Hand in Hand gehn. Durch einen vorbereitenden Unterricht wird sich dies bewerkstelligen lassen und bald klar werden, dass eine wohlorganisirte Bildungsschule ein nothwendiges Bedürfniss ist. Es fragt sich nur, ob eine solche herzustellen und ob die geeigneten Mittel hierzu vorhanden.

Dass ein Jeder, der Beruf fühlt, sich zum Opernsänger oder zur Opernsängerin auszubilden, die nöthige Bildung besitzt, setzen wir voraus; es wäre demnach in dieser Schule zunächst mit dem Elementar-Unterricht im Gesang, wenn dieser nicht bereits beseitigt, zu beginnen, nächstdem mit Declamation und Spielübungen, und da für beides sich bereits Lehrer finden, so wären nur die vorhandenen Kräfte zu vereinigen und über das System zu berathen. Dies weiter auszuführen, ist hier nicht der Ort, noch unsere Absicht, und bleibe den Technikern überlassen. Unser Zweck ist nur, diesen wichtigen Gegenstand hier angedeutet und zur Sprache gebracht zu haben. Wir wollen noch hinzufügen, dass wir es als ein nothwendiges Erforderniss erachten, dem so Herangebildeten Gelegenheit zu verschaffen, sich, bevor er öffentlich auftritt, in Spiel und Gesang und zwar im Costüm auf der Bühne zu bewegen und namentlich im Ensemble und mit Orchesterbegleitung, weil ein in den Elementen allseitig gebildeten Künstler um so leichter die fehlende Routine in der Praxis erlangen wird.

Unser jetziger General-Intendant hat sein Interesse diesem Zweige zugewandt, und wäre es nur zu wünschen, dass er sich das grosse Verdienst erwürbe, ein solches dramatisch-musikalisches Institut ins Leben zu rufen. Es bedarf nur des Wollens, da alle Mittel zu jenem Zwecke vorhanden sind und mit wenig Kostenaufwand, der sich für die Folge reichlich belohnte, viel geleistet werden könnte. *d. R.*

Feuilleton.

Berlin. Der vorigen Winter einige Wochen unter uns weilende Pianist Pacher in Wien hat so eben einen Marsch für 4 Flügel componirt, jeden zu 4 Händen, welcher aber 8 Virtuosen ersten Ranges zum Vortrage erfordert. Jedenfalls ein Werk, das bald wieder verschwinden wird, denn 8 Executirende finden sich selten zusammen; eben so wenig wird dieses Werk für den Musikhandel sehr lucrativ sein, da es aus angeführter Ursach auch auf wenige Käufer rechnen darf.

— Hr. Bilse, Musikdirector aus einer Provinzialstadt Schlesiens, aus Liegnitz, setzt gegenwärtig durch seine tüchtigen Leistungen die Berliner in Erstaunen. Man hat hier selten wohl die B-dur-Symphonie von Beethoven in gleicher Vollendung vortragen hören als von seinem zahlreich und glänzend besetzten Musikcorps, und sein Sturm-Marsch-Galopp wurde am letzten Sonntag in Sommer's Salons mit einem wahrhaft italienischen „entusiasmo“ von dem anwesenden Publicum 4 mal, sage viermal da capo verlangt!!

— Richard Wagner's Oper „Rienzi“ ist an Königs Geburtstag nicht zur Aufführung gekommen; die durch die Proben schon sehr angestrengten Sänger und Sängerinnen bedürfen noch der Erholung, bevor sie die Proben fortsetzen können.

— Am Sonnabend hatte Frl. Jenny Lind die Ehre, in einem eigens veranstalteten Hof-Concert in Sanssouci zu singen. Ausser des Königs und der Königin Maj. waren die Königl. Prinzen, der Erzbischof von Ollmütz und der Prinz von Weimar Thronfolger, anwesend. Frl. Jenny Lind wurde von Hrn. General-Musikdirector Meyerbeer vortrefflich am Klavier begleitet und durch den Vortrag zweier Klavier-Compositionen des Hof-Pianisten Dr. Kullak unterstützt.

— Hr. Bengson, dessen Oper „Louise de Monforti“ bei ihrer Aufführung in Florenz grossen Suxes gehabt, ist hier anwesend. Italienische Blätter rühmen diese Arbeit eines deutschen Componisten, und sehr interessant möchte es sein, von unserer vortrefflichen italienischen Oper dieses Werk uns vorgeführt zu sehen.

— Bei der bevorstehenden Rückkehr der Mad. Viardot-Garcia können wir aus guter Quelle die Darstellung des „schwarzen Domino“, „Romeo“ und „Norma“ (in deutscher Sprache) verkünden.

— Bei Guttentag (Trautwein) erscheint binnen Kurzem eine Fortsetzung der Haydn'schen Symphonieen arrang. zu 4 Händen von Klage. Das vortreffliche Arrangement der frühere ist so bekannt, dass man diese neuen Erscheinungen als sehr willkommen begrüssen kann.

— Rudolph Willmers, einer der ausgezeichnetsten Pianisten, wird in diesem Monat hier eintreffen, um sich öffentlich in Concerten hören zu lassen.

Breslau. Die Geschw. Neruda haben den Cyclus ihrer Concerte hier geschlossen und brillante Einnahmen gemacht. Sie wenden sich zunächst nach Prag und werden von dort wahrscheinlich über Berlin, Hamburg u. s. w. nach Paris gehen.

— Unsere Künstlerverein-Concerte werden in diesem Winter wieder beginnen. Das Programm enthält classische Meisterwerke und die bekannte Tüchtigkeit des Dirigenten, Hrn. Cantors Kahl, lässt uns Ausserordentliches erwarten.

— Carl Schnabel, unser geachteter Klavier-Virtuos und Componist, hat eine Oper, „Griseldis“, geschrieben, welche, wie Heinze's neue Oper, der sich eine sächsische Volkssage zum Stoff gewählt, hier und an andern Bühnen zur Aufführung kommen.

Elbing. (Unter Dir. des Hrn. Genée.) Ein Hr. Ackermann, Schüler des Musikdirect. Dr. Hahn in Berlin, betrat zum ersten Male als Stradella die Bühne. Liess auch seine Haltung und sein Spiel sehr viel zu wünschen übrig, so erwarb er sich doch durch seine wirklich schöne Stimme und gute Gesangsmanier allgemeinen Beifall. Wenn der junge Mann es nicht an Fleiss fehlen lässt, so kann er einmal ein tüchtiger Sänger werden. „Die Königin von Léon“, Oper von Boisselot, ist die nächste Opernnovität. *A. Th. Ch.*

Hamburg. Hr. Otto Goldschmidt wird in Gemeinschaft der Hrn. Haffner und Lee 4 Trio-Soiréen im Saale der Tonhalle veranstalten.

Bremen. Unser neuer Director Hr. Eicke giebt sich sehr viel Mühe, ein tüchtiges Schauspiel und Oper zusammenzubringen. Unsere Oper ist auch ziemlich gut besetzt, namentlich besitzen wir in Frl. Weixelbaum eine tüchtige und besonders unermüd-

liche Sängerin, der es nicht darauf ankommt, in einer Woche fünf Mal zu singen. Ausser dieser Sängerin ist Hr. Düffke ein tüchtiger Bass buffo. Die übrigen Mitglieder gehören zu den mittelmässigen Talenten.

Wien. Dreyschock wird im December hier Concerte geben. Strauss (Sohn) geht mit seinem Orchester nach Constantinopel.

— Lortzing's neueste Oper „zum Grossadmiral" wird hier baldigst zur Aufführung kommen.

— Der Musikhändler Joh. Hofmann in Prag hat für die Herausgabe der böhmischen Nationallieder von K. Jaromir Leben vom Kaiser von Oesterreich die goldene Medaille erhalten.

Dresden. Ferd. Hiller's neue fünfactige Oper: „Conradin, der letzte Hohenstaufe", ging endlich am 13. d. Mts. zum ersten Mal in Scene. Der Text, von R. Reinick, dem beliebten Liederdichter, verleugnet das bedeutende lyrische Talent seines Verfassers nicht; doch beeinträchtigt das lyrische Element nicht selten das dramatische. Reissiger hatte die Oper wacker einstudirt, und die Ausführung mag, für eine erste, sehr befriedigend genannt werden. Der Componist leitete die Aufführung selbst vor einem zahlreich besetzten Hause, und ward nach dem ersten Acte gerufen, ebenso nach dem dritten Acte und am Schlusse der Oper, wenn auch nicht ohne Opposition, mit einzelnen Darstellern. Dass das Werk selbst einen vollkommen durchgreifenden Eindruck gemacht, kann man nicht behaupten: doch behalten wir uns eine ausführlichere Besprechung desselben nach der zweiten Vorstellung vor, bei welcher hoffentlich mehrere bedeutende Längen wohlthätige Striche erfahren haben werden.

Ob Hiller an J. Rietz's Stelle als Musikdirector nach Düsseldorf gehen werde, wozu er die sehr ehrenwerthe Aufforderung erhalten, ist für jetzt noch nicht entschieden. Für den Augenblick bereitet er hier eine Aufführung seines Oratoriums: „die Zerstörung Jerusalems" vor. Ueber die Erneuerung der seit zwei Wintern unter seiner Leitung gestandenen Abonnementsconcerte hört man noch nichts; fast scheint es, als wolle das verdienstliche Unternehmen nicht wieder zu Stande kommen. Dagegen ist wenigstens Aussicht vorhanden, die „Quartettakademien" unter Lipinski, wie im vorigen Winter, wieder ins Leben treten zu sehen. Dresden — das kunstsinnige Dresden, hätte sonst auch gar nichts an musikalischen Genüssen.

Dass unser Musikdirector Julius Otto den Traxbacher Preis für sein Mosellied gewonnen (der Text ist vom Sohne des Componisten, dem Stud. jur. Julius Otto), ist schon erwähnt worden (No. 40). Es hat damit eine wunderliche Bewandniss: das Preislied ist eigentlich nicht das Preislied! Unter den 168 zur Bewerbung eingesendeten Compositionen — ein Fuder Moselwein zieht schon! — hatte jeder der drei Preisrichter, Marschner, Lachner, Reissiger, einem andern Liede die Preiswürdigkeit zuerkannt, und das war bei allen dreien das Ottosche nicht. Gleichzeitig aber hatte jeder der drei Herren noch acht andere Lieder als wohlgelungen bezeichnet, und unter diesen befand sich, eben bei allen dreien, das Lied von Otto, und so hat dieses unter 21 gleich- und 3 mehrberechtigten den Preis davon getragen.

Leipzig. Die alljährlich wiederkehrenden Abonnements-Concerte, welche eine Zierde unserer Stadt sind, haben bereits begonnen, und fand das erste am 3ten und das zweite am 10. Oct. statt. Gade, welcher noch immer als der Liebling des Leipziger Publicums durch sein Mozart-Profil einen unwiderstehlichen Reiz auf dasselbe ausübt, wird diesen Winter allein das Scepter des Dirigenten führen, da Mendelssohn mehreren Einladungen zu bevorstehenden Elias-Aufführungen folgen wird. Das erste besagter Concerte brachte uns in gelungener Ausführung unter Anderem auch die *Symphonie eroica* von Beethoven. Ferner trug Hr. Jos. Joachim zwei Solos auf der Violine vor, sowie Frl. Wagner uns durch einige Gesangsvorträge erfreute. Im ersten Concert liess sich der Violoncellist Cossmann, welcher jetzt als Lehrer am Conservatorium angestellt ist, in 2 Pièces auf dem Cello so wie Frl. v. Marra durch ihre wahre Gesangsbravour Zuhörer einen unwiderstehlichen Zauber ausübte. Dieselb seit einiger Zeit auf hiesiger Bühne unter grossem Zu Publicums.

Prag. Hr. Fischer, der schon in seinem ersten entschieden missfiel, machte ein noch grösseres Fiasco zweiten Darstellung in Flotow's „Stradella", worin er rolle gab. Mehr gefiel Dem. Soukup mit ihrer metallre wohlklingenden Stimme, wenn es ihr auch an Routine

Paris. Die „Stumme" ging in Scene bei ausse gefülltem Hause. Poultier gab den Masaniello und stellung dieser Rolle, so wie sein vortrefflicher Gesang die Zuhörer. Fernern Darstellungen dieses Künstlers, al helm Tell", „Robert", „Jüdin" und „Favoritin" seh Spannung entgegen. Seit dem 8. Sept. beläuft sich di der Oper schon auf 100,000 Frcs. Frl. Alboni hat den Zwischenacten hören lassen und ihr Erfolg ist ein Ein gleicher Erfolg ist hier selten erhört, sämmtlic sprachen sich einstimmig über dies Gesang-Phänome Künstlerin sieht hier einer glänzenden Aufnahme entg

— Bordogni und auch Fél. David sind hier gekehrt.

London. Mad. Albertazzi, diese berühm welche vor einigen Jahren durch den Verlust ihrer S thigt war, die Bühne zu verlassen, ist hier im 35ste storben.

Turin. Rossini's „Prachquer" ist hier im Thea durchgefallen.

— Maestro Nini hat eigens für diese Bühne ei schrieben, „der Korsar" betitelt, wozu G. Sacher geliefert.

Die Musik und das Volk.

Die Popularisation der Musik, schreibt der „W ist ein mächtiger Hebel, die Volksbildung zu förder rechte Anwendung gemacht wird. Einen Anfang daz hereits in den Sängervereinen und den Liederfesten, diese zusammenkommen. Bisher sind es nur die mittl die Bourgeoisie, welche diese Vortheile begriffen und be Aber es wird besonders wünschenswerth, die Musi die untersten Schichten der Gesellschaft, dort zu he lindern. Sie verschmähe es nicht, hinabzusteigen al um die zu trösten, die in den Tiefen wohnen. Wenn arbeiter, über deren Entsittlichung und Rohheit so oft wie gerechte Klagen gehört werden, am Abend nach zu gemeinschaftlichem Gesang zusammenkämen, statt Trunk, sie würden dadurch allmälig veredelt werde selbst wie ihre Höhreren würden bald begreifen, dass schen einen besseren Lohn verdienen. Aber wir Volksmelodien, weil unsere Componisten es verschmäh Volke zu leben, weil sie nur für die Musiker schreib pularität das Letzte ist, wonach sie streben. Ja, si sie oft geradezu, wie es früher unsere Zopfgelehrten t das Volk lässt sich nicht irren und spotten, es verlac nehmen Musiker, die in den Salons eine Rolle spielen, lässt sie und ihre Kunst ihnen ohne Neid, als sagte lich: „Lasset die Todten ihre Todten begraben!" — hat noch eine grosse Zukunft, obwohl es jetzt nicht weil sie jetzt auf so kleine Kreise beschränkt ist, aber Männer der Zukunft kommen, durch diese allein kann ihr zu der weltbewegenden und segensreichen Stellung werden, die gerade die Musik vor allen Künsten einzune rufen ist.

Aus Saphir's „Humoristen".

Der Prager Componist Franz Liebmann hat bei Joh. Hoffmann einen „Marsch" erscheinen lassen, und denselben einem Herrn Anton Ulrich dedicirt; dieser führt, wie die Widmung zeigt, folgenden schlanken, schöngewachsenen und ebenfalls hübsch componirten Titel: „Kauf- und Handelsmann, Repräsentant der königlichen Stadt Brüx, Mitinteressent der Pillnaer Bitterwasserquellen, Ehrenmitglied und für das Jahr 1846 König der löblich privilegirten Schützengesellschaft!" Für den Fall, dass Hr. Franz Liebmann vielleicht einmal mir etwas dediciren wollte, bin ich so frei, ihm hier meinen vollen Titel mitzutheilen: „M. G. Saphir, geborner Ungar, geschorner Deutscher, geschworner Humorist, verlorner Redakteur; Repräsentant der Schützengilde im Feuilleton des „Humoristen;" Mitinteressent bei den Bitterwasserquellen der Verhältnisse, Ehrenmitglied eines Vereines honetter Redakteure, der nicht zu Stande gekommen ist; fünfunddreissig Jahre lang supernumerärer Praktikant bei der allgemeinen Hoffnungskammer, dass es besser werden wird; „in Ruhestand" und auf „Wartenoch!" gesetzter Leibsupplikant der deutschen Anerkennungs-Forschungs-Gesellschaft; wirklicher Geheimdenker und bürgerlich-befugter Verschleisser aller, gedankenloser Schriftarien; Besitzer keinerlei Protection und Inhaber des Bewusstseins, sich auch keine verschaffen zu können; zukünftiger Herr von zwölf Bänden noch ungedruckter Manuscripte und einziger Erbe von einem Gute mit dreissigtausend Gedanken und keiner Seele, die sie druckt; Solosänger auf dem Felde der Pränumeranten und freiwilliger Zuhausebleiber bei schlechten Theaterstücken u. s. w." Herr Franz Liebmann wird einsehen, dass einem Manne mit solchen Titeln nichts Passenderes zu componiren ist, als ein „Marsch!"

Neuerer Zeit, heisst es in der „Bohemia", macht wieder eine „Unbekannte" grosses Aufsehen: eine Sängerin, welche in Russland Furore gemacht hat und fast in allen Sprachen Europa's singt, deutsch, italienisch, französisch, englisch, russisch, schwedisch, immer bewunderungswürdig, aber auch immer mit einer Maske, die ihr Gesicht gänzlich verhüllt. Sie ist unter dem Namen „*la Mascherata*", die Maskirte bekannt. Ueber ihren wahren Namen herrscht das grösste Geheimniss; allgemein hält man sie für eine Dame von hohem Rang. Gegenwärtig weilt sie in England und wird am 21. Sept. in Cheltenham singen. Einige meinen, die Maske verhülle eine wahre Venus, während Andere sagen, die Maske sei weit schöner als das darunter befindliche Gesicht. Vielen fällt bei der Gelegenheit die berühmte Gräfin mit dem Todtenkopf ein.

Bei einem Gesangsfeste im Lehmsiecker Holze an der Küste von Schleswig, brach in dem Augenblicke, wo die Husumer Liedertafel das Lied anstimmte: „Es kann ja nicht immer so bleiben", die ganze Sängerbühne mit ihren 70 Sängern zusammen.

Berichten aus Italien zufolge hat hier die schwedische Sängerin Henriette Nissen ausserordentlichen Beifall. Die Schönheit ihrer Stimme, wie die vortreffliche Schule, ihr durchdachtes Spiel und ihre musikalische Bildung stellen sie auf eine hohe Stufe des Künstlerthums.

Während in Deutschland eine schwedische Lind Furore macht, feiert in Italien eine deutsche Lind Triumphe. Dies Phänomen heisst Sophie Crüwell, gebürtig aus Bielefeld, eine Schülerin Bordogni's in Paris.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Brunner, C. T., 3 petits Rondeaux sur des motifs favoris. Op. 107. No. 1—3. — *Dobrzynski, J. F., Hommage à Mozart. Fant. sur Don Giovanni. Op. 59. — *Dreyschock, A., Zum Wintermährchen. No. 4. Rhapsodie. Op. 40. — Gung'l, J., Illustrirte Polka. Op. 65. — *Derselbe*, Waffenruf, Marsch. Op. 66. — Horwitz, L., Polka brillante. Op. 44. — Hünten, F., Rondeau sur le Bouquet de l'enfante de A. Boieldieu. Op. 152. — Jöllig, F., Russische Lieder f. d. Pfte. zu 4 Händen. — Kratzer, A., Romance polonaise variée. — Kromm, F., Leichte Melodieen. Op. 18. — *Kroll, F., Skizzen. — *Derselbe*, Andante mit Variationen. — Leutner, A., Wehrmannsmuth. Militair-Festmarsch mit Gesang. Op. 7. — *Löschhorn, A., Volkslieder. Op. 17. No. 4. — Mayer, C., Allegro di Bravoura. Op. 102. — *Derselbe*, Rhapsodie No. 1. Op. 103. — *Derselbe*, Rhapsodie No. 2. Op. 104. — Onslow, G., Quintetto No. 27. p. 2 Viol., Alto et 2 Vells arr. p. l. Pfte. à 4 ms. Op. 68. — Raff, J., Notturno d'aprés une Romance de F. Liszt. Op. 39. — Reimann, J., Polonaise brill. u. 5 Mazurcas. Op. 5. — *Rieder, A., 28 Fughetten im Kirchenstyle f. d. Orgel oder das Pfte. in *Moll-* und *Dur-*Tonarten. Op. 148. — *Schnabel, C., 2 kleine Rondos f. d. Pfte. zu 4 Händen. Op. 28. — Schumann, R., Ouverture, Scherzo et Finale f. Pfte. zu 4 Händen eingerichtet. Op. 52. cpl. u. einzeln. — Strauss, J., Oesterreichischer Defilir-Marsch. Op. 209. — Tanz-Album für 1848. Siebenter Jahrgang. — *Dasselbe* im leichten Arrangement. — Ungarische Vaterlandsblüthen. Original-Compositionen von verschiedenen Componisten. No. 1—6. — *Vieuxtemps, H., 6 Morceaux de Salon p. Viol. et Pfte. Op. 22. No. 3. — Voss, Ch., Sérénade p. Pfte. à 4 ms. Op. 61. — *Derselbe*, la Force et la Douceur. Galop de Bravoure. Op. 74. — *Derselbe*, 12 Etudes en Style moderne. Op. 83. Cah. 1. 2. — Warburg, W. G. Baron v., Djumdidri-Polka. — *Wetss, G. G., Modulations de l'âme. Variations caracter. — Witzleben, J. W. v., Husaren-Marsch. — *Wuerst, R., 2 Romanzen f. Viol. u. Pfte. Op. 12.

B. Gesangmusik.

Ehlert, L., 6 Lieder. Op. 4. — Fröhlich, A., Commers-Liederbuch f. Deutschlands Liedertafeln. — Herx, W., Turner Liederbuch. Op. 116. — Leutner, A., s. Pianofortemusik. — *Liszt, F., O Lieb. Lied. — *Mathieux, J., 6 Lieder f. eine tiefe Stimme. Op. 17. — Richter, E. F., 6 Lieder. Op. 15. — *Wöhler, G., Gedichte als Alt-Gesänge. Op. 9. — Wuerst, R., 6 Lieder. Op. 11.

C. Instrumentalmusik.

*Böhmer, C., 75 Intonationsübungen in allen Tonarten für Violine. Op. 54. H. 1. 2. — Gung'l, Jos., Illustrirte Polka. Op. 65. und Waffenruf, Marsch. Op. 66. — Vieuxtemps, H., & Wuerst, R., s. Pianofortem.

Anhang.

*Aphorismen über Musik v. Amadeus Autodidactos.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 43. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 27. October 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Halbjährlich 3 Thlr.
Jährlich 3 Thlr.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Ueber musikalische Reminiscenzen,

von *W. Hersberg.*

Reminiscenz ist Erinnerung, Anklang an Vorhandenes, ein Begriff, der bei seiner Ausdehnung ziemlich unbestimmt ist und dessen Begränzung nach allen Seiten hin keine leichte Aufgabe sein möchte. So giebt es eigene und fremde, bewusste und unbewusste, starke und schwache Anklänge, Reminiscenzen im Ganzen und Einzelnen.

Um die umfassende Bedeutung des Begriffs für die Musik anschaulich zu machen, scheint es zweckmässig, von der historischen Erinnerung auszugehen.

Das historisch Gegebene ist wie in der Wissenschaft, so auch in der Kunst die nothwendige Forderung eines Weiterbaues; denn die Kunst hat auch ihre Wissenschaft, abgesehen von der reinen Theorie. Das Genie ist es, welches von der historischen Entwickelung nicht etwa losgerissen dasteht, sondern dieselbe grade am tiefsten auffasst und in sich verarbeitet. Deshalb hat es — wie uns seine Geschichte belehrt — das tiefste Eindringen und Verständniss der vorhandenen Kunstschätze und die Reminiscenz aller frühern Gedanken ist in ihm mächtiger und stärker, als bei kleineren Geistern, die meistentheils von und in der Erinnerung des Genies leben.

Nicht als wäre das massenhafte Zusammenraffen der vorhandenen Schätze im Stande, Genie zu erzeugen, nicht als könnte das Genie durch die Geschichte erklärt und begriffen werden — nur so viel ist gewiss, dass es mitten im Reichthum der Geschichte steht, dass es das Gesetz ganz erfüllt hat, ehe wir durch dasselbe das neue Vermächtniss empfangen.

Würde die Kunst, vorausgesetzt, dass sie unabhängig von jeder vorhergehenden Stufe im reinen Individuum von Neuem geboren und naturgemäss entwickelt werden könnte, in ihm zu irgend einer Stufe der Ausbildung gelangen können, die nicht schon längst abgethan ist, und ist der reine Naturalist nicht immer in vielen andern Beziehungen durch die Geschichte bedingt, wird seine neu geborne Kunst durch Kultur und andere Einflüsse nicht immer mit dem Standpunkte der Gegenwart zusammenhängen und so durch die geschichtliche Erinnerung modificirt sein? Die Geschichte beweist uns, dass der Künstler in der ersten Zeit fast ganz von der Reminiscenz des Vorhandenen beherrscht wird und aus fremden Erinnerungen erst allmählig seine eigene Individualität, seinen Charakter herausarbeitet. Wie in der Kindheit die Receptivität vorherrscht, so sind die ersten Gestaltungen des Künstlers hervorgerufen und beherrscht von einer fremden, überwältigenden Kraft. Früher oder später, stärker oder schwächer, tritt — je nach der besondern Anlage — das Eigenthümliche heraus und der Künstler wird mehr oder weniger Original, Charakter, in welchem die historische Erinnerung nur als Moment gesetzt ist. Im Charakter, der sich im Style ausprägt, zeigt sich nun die eigene Erinnerung auf eine besondere Weise wirksam. Er setzt schon voraus, dass sich etwas Eignes, Festes, Einheitliches in der musikalischen Denkungsart und ihrer Darstellung gestaltet habe, was ohne innere Consequenz und Rückerinnerung nicht möglich ist. Es hängt dies mit dem Begriff des Logischen, Organischen genau zusammen. Schon ein kleines musikalisches Bild sich in allen Zügen treu zu gestalten, dass es klar und bestimmt vor das Auge tritt, ist ohne eigene Erinnerung, ohne Consequenz nicht möglich, wie viel weniger kann sich ohne dieselbe ein Charakter gestalten, der sich doch durchweg im Style bestimmt und kenntlich ausprägen soll. Wo die eigene Erinnerung jeden Augenblick abgeschnitten wird — ich erinnere nur an Berlioz — wo der logische Zusammenhang, der melodische Faden, kaum angefangen, sogleich wieder zerreisst, da kann sich kein organisches Ganze gestalten, was in Andern eine Erinnerung hinterlassen könnte, da kann von Charakter, von Styl kaum die Rede sein. Wie der Charakter des Menschen

in den Gesichtszügen, der Sprache, Bewegung sich in besonderen regelmässig wiederkehrenden Verhältnissen — wie in eigenen Erinnerungen — ausprägt, so ist auch der musikalische Charakter durch die Erinnerung besonderer Züge, durch ein Festhalten an besonderen Eigenheiten, durch logische Folgerichtigkeit dieser Verhältnisse gebildet. Der Charakter ist zugleich das, was wir Original nennen, wenn in ihm eine ursprüngliche Kraft and freie Bewegung waltet.

Betrachten wir nun das Wesen der Reminiscenz in der Sphäre der musikalischen Formbildungen, so frägt sich zunächst: was ist das eigentlich zu Erinnernde, Anklingende in der Musik, was ist der Gegenstand der Reminiscenz? Es ist klar, nur das Feste, bestimmt-Physiognomische ist ein bestimmt Erkennbares, nur die besondere concrete Gestalt tritt so vor uns, dass wir sie in der Erinnerung bewahren können. Das allgemein Gefasste hinterlässt keine bestimmte Erinnerung. Deshalb kann auch nur bei der concreten Gestalt eigentlich von Reminiscenz, Anklang die Rede sein, deshalb ist der Begriff des Eigenthümlichen, wie der des Eigenthums vorzugsweise auf sie anzuwenden, während das Allgemeine Allen gemein ist. Diese concrete Gestalt ist die Melodie, die beseelte Physiognomie der Musik. Je eigenthümlicher sie gestaltet ist, desto mehr wird jedes Anklingen an sie auffallen und auf eine Absichtlichkeit hinweisen. Je weniger sie eigenthümlich ist, desto weniger ist sie besonderes Eigenthum und vor Anklängen gesichert.

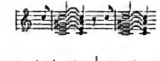
Es lässt sich unmöglich bestimmen, wie eine Melodie construirt sein müsse, um als eigenthümlich zu gelten, oder wodurch sie eine mehr allgemeine Physiognomie erhalte. Wäre dies möglich, so möchte man durch Schärfung der Beobachtung vielleicht auch hinter das Geheimniss kommen, Melodieen mit dem Verstande zu erfinden, die hernach in gewünschter Weise auf das Gemüth wirken könnten. Wollte man sagen, die Gleichförmigkeit des Rhythmus, das vorherrschend Gesangartige, die Anlage in accordischen Tönen oder dergl. sei der trivialen Melodie eigen, so ist dies überwiegend wohl der Fall, allein es kann sich auch oft bei der eigenthümlichen finden, so wie umgekehrt bei der trivialen bisweilen das Gegentheil stattfindet. So viel ist sicher, dass die triviale Melodie nicht viel Ansprüche zu machen hat, ohne Gleichen dazustehen, während die eigenthümliche mit allem Rechte diese Ansprüche macht. So gleichen sich gewöhnliche Physiognomieen oft, dass man sie verwechseln könnte — schon oft gesehen zu haben meint; charakteristische dagegen treten bedeutsam und imponirend aus der Menge heraus, ohne Anklang und Vergleichung, aber auch nicht ohne Anregung und innere Befriedigung zu gewähren. So können zwei Componisten dieselbe Melodie haben, ohne dass man dabei an eine Entlehnung oder Reminiscenz zu denken hat, es darf nur die Melodie allgemeinere Züge tragen. Um ein Beispiel der Art anzuführen, so hat diese Melodie mit ihrem natürlichen Basse:



durch eine Art einfacher Sequenzen, aus der sie zusammengesetzt, eine allgemeinere Physiognomie, welche auch die reizendste instrumentale Ausstattung nicht zur Eigenthümlichkeit zu heben vermag, und es sollte uns nicht wundern, wenn sie ausser bei Zumsteeg und Mendelssohn in derselben Fassung noch bei einem Dritten und Vierten vorkäme, ohne dass man an eine Reminiscenz dabei zu denken habe.

So ist im Allgemeinen die italienische Melodie, bei ihrer charakterlosen Fassung, bei der Herrschaft ihrer Fioritur, fast Gemeingut geworden, welches bewusst oder nicht überall anklingt, an das sich ein Jeder zu vergreifen das Recht zu haben glaubt; so ist die italienische Oper voller Reminiscenzen, über die sich Niemand mehr wundert, welche der sinnlichen Trägheit des Ohres behagen und das gewünschte *Dolce far niente* des Geistes befördern. An eine wahrhaft eigenthümliche Melodie wird nicht leicht Jemand, bewusst oder nicht, einen Anklang haben, der nicht früher oder später als solcher erkannt und gerächt würde. Es giebt zwar beim bewussten Anklang genug Mittel zu bedecken, zu bemänteln, durch rhythmische Verschiebungen, fremde Tonarten, vorsichtige Einführungen, durch manche andere schlaue Operation: das Antlitz des Originales wird dennoch hinter allen Verschanzungen ironisch hervorsehen und Allen für alle Zeit eine Mahnung sein, das Eigenthümliche in Ehren zu halten und unangetastet zu lassen.

Die Harmonie ist an und für sich Gemeingut, so weit sie sich in den gewöhnlichen, natürlichen Folgen bewegt. Wenn also Jemand den *D-moll*-Accord anschlägt und ein Anderer darin die Ouvertüre des Don Juan zu erkennnn vermeint, so ist dies ein Irrthum, selbst wenn der Sexten-Accord auf *cis* darauf folgen sollte. Anders, wenn Melodie, Rhythmus, ungewöhnliche Accorde dabei im Spiele sind, oder die harmonische Modulation ganz eigenthümlicher Art ist, z. B.:



oder:

Dennoch ist in dieser Beziehung Manches, z. B. das eigenthümlich Elegische der Spohr'schen Harmonik mit der Zeit der Reminiscenz anheim gefallen, von der ein grosser Theil der heutigen Componisten unbewusst beherrscht wird.

Der Rhythmus, als Abstraction betrachtet, ist Gemeingut, weshalb in seiner Zusammensetzung eine unbeschränkte, die Reminiscenz nicht fürchtende Freiheit herrschen darf. Figuren sind gleichfalls Gemeingut, wenn sie nicht ganz eigenthümlicher Art sind, wie die neueste Klaviermusik sie mit mechanischer Vorliebe zur Besonderheit ausgebildet hat. Je zusammengesetzter sie sind, je mehr melodiöse Bestandtheile sie enthalten, desto mehr kann der Begriff der Entlehnung, der Reminiscenz auf sie Anwendung finden, z. B.:

Also ist im Grunde nur die Melodie, und zwar die eigenthümliche Melodie das, was nicht Gemeingut, was das wahrhaft Seltene, was unverletzbar und ohne Gleichen ist — eine Aufforderung an Alle, die es angeht, zur Eigenthümlichkeit!

Oben ist versucht worden, das Verhältniss des Genies zur geschichtlichen Erinnerung überhaupt anzudeuten. Es frägt sich nun noch, wie sich dasselbe zur musikalischen Reminiscenz insbesondere verhalte.

Wenn es auch nicht die Absicht hier ist, das wissenschaftlich-consequente System des Hrn. Prof. Beneke auf die Musik anwenden zu wollen, so ist doch im Allgemeinen zuzugeben, dass die Association der Ideen, wie im logischen Denkprocess, so auch in der Genesis des musikalischen Gedankens, der Melodie, eine Stelle finde. Da im Genie, welches zugleich das Original in sich fasst, am allerwenigsten verloren geht, was einmal erinnert, zum Eigenthum geworden — bei kleineren Geistern bleibt gewöhnlich auch das Erinnerte ein Aeusserliches, höchstens nur Besitz, nicht Eigenthum — so wird auch die Erinnerung an Vorhandenes, die Reminiscenz in ihm nicht unthätig sein und auf die Hervorbringung des Neuen besonderen Einfluss üben. Nicht

die mechanische Zusammensetzung des Vorhandenen, die Reflexion wird hierbei wirken, sondern eine unabsichtliche, vom Willen unabhängige gegenseitige Erregung und Aneinanderreihung (Association) der vorhandenen Gedanken und Elemente wird mit der dem Genie eigenen Energie Neues gestalten, so dass gewissermaassen ein Genie im Genie thätig ist und die verarbeiteten Schätze geläutert und neu zu Tage fördert. Wenn man hierin eine Bestätigung der Annahme finden wollte, dass das Genie nur durch einen Gradunterschied vom Nicht-Genie getrennt sei, so ist zu bedenken, dass die besondere Energie, in welcher diese Association der Gedanken vor sich geht, auch eine besondere Kraft voraussetzt, die nicht etwa aus dem Gedächtniss, der Erinnerung zu erklären ist. Es müsste sonst, wer das stärkste musikalische Gedächtniss hat, der reichste sein an originalen Melodieen — was keineswegs immer der Fall ist. Das Genie, das Original muss es uns allerdings beweisen, dass es noch Neues unter der Sonne giebt; denn es ist ja selbst eine schöpferische, befruchtende, leuchtende Sonne, mag es immerhin von Naturbedingungen abhängig, durch geschichtliche Erinnerungen bedingt sein. So ist die Wirksamkeit der Sonne selber auch von der besondern Energie der Erdoberfläche abhängig und nur in diesem wechselseitigen Entgegenkommen kann sich ein unendliches Leben gestalten. Das Genie, im Drange, in der Freude des Schaffens, hat nicht Zeit, erst lange zu fragen, ob dies oder jenes schon da gewesen, es fühlt nichts als die Macht seines Reichthums, seiner Eigenthümlichkeit in der unbefangenen, freien Hingabe an die Idee. Es hat die Reminiscenz des Fremden durch die Freiheit seiner eigenen Gestaltung schon überwunden, so dass sie nur als Moment in der letzteren gesetzt ist.

Es ist noch das Verhältniss der Manier, so wie des Eklecticismus zur Reminiscenz mit einigen Worten zu erwähnen. Ich meine hier nicht die Manier im Kleinen, die in besonders beliebten Verzierungen, Cadenzen bestehend, von der Mode abhängig ist; auch nicht jene Manier im Grossen z. B. Spohr's, in der sich auch ein poetischer Sinn, ein edles Gemüth, obwohl in beschränkter subjectiver Weise ausprägen kann: jene Manier habe ich im Sinne, welche, zu schwach an eignem Geist, aus einer formellen Nachahmung eines Charakters, Styles hervorgegangen ist. Ihr Wesen ist es, in der einseitigen Reminiscenz der fremden Form zu leben. Ich denke etwa an die Manier mancher alten Italiener, an die eines Pleyel, Wanhall, Winter, Zumsteeg, Danzi u. A. Man kann wohl nicht Marschner in diese Kategorie stellen, wie dies bisweilen geschehen ist, da er, obwohl von der Weber'schen Sonne geweckt und erleuchtet, doch zu viel Selbstständigkeit und Geist hat, um nur in der Erinnerung der fremden Form zu leben. Der Verfasser des „Templer und Jüdin" möchte mit ganz anderem Rechte eine Fortsetzung Weber's, als Berlioz eine Fortsetzung Beethoven's genannt werden dürfen.

Der Eklekticismus in der Musik besteht darin, dass die vorhandenen Schätze, die verschiedenen Stufen der Entwickelung und Style in ihrer Vereinzelung als Erinnertes erscheinen, dass sie nicht als überwundene, zur Einheit des Styles verarbeitete Momente zur Erscheinung kommen. Dadurch tritt die Reminiscenz im Ganzen und Einzelnen hier besonders stark hervor, oft in unverkennbarer Absichtlichkeit. Meistentheils ist hier der Witz, das combinirende Verstandesspiel, über das Genie herrschend. Es entsteht so — was Lessing in seiner Dramaturgie 1. Bd. S. 134 vom Witze im Verhältniss zum Genie sagt — aus der Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben eine Contextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennt, ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint, ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelspiel für Kinder u. s. w.

So ist der Eklecticismus Meyerbeer's, in welchem sich eine Einheit des Styles, des Characters nicht ausprägt, mehr vom Witze als vom Genie erleuchtet. Die verschiedenen Schätze der Geschichte liegen einzeln als Erinnertes neben einander, ohne ineinander zu einem grossen Character verarbeitet zu sein. Anders Mendelssohn, der mitten im Reichthum der geschichtlichen Erinnerung stehend, sich aus diesem heraus zum Charakter gebildet hat und deshalb mit Unrecht von Manchen Eklectiker genannt wird.

Das absichtliche Entnehmen von Melodieen zu bestimmten Zwecken, z. B. zu Variationen, Fantasieen, Potpourris, gehört natürlich nicht unter die Reminiscenzen. Volksmelodieen, gewissermaassen Gemeingut der Nation, können in der Oper, Symphonie u. s. w. absichtlich zu bestimmten Zwecken verwendet werden oder anklingen. Ich erinnere nur an Beethoven (Pastoral-Symphonie, russische Quartette), Schubert (ungarische Fantasie), Weber (Freischütz, Oberon, Preciosa), Mendelssohn (zweite Symphonie), Gade (erste Symphonie), Auber (Stumme), Meyerbeer (Struensee). Das Volksthümliche in der Schreibart ist ein unbewusstes durchgehendes, stärkeres oder schwächeres Anklingen an das Volkslied, in welchem die Nationalität einen reinen ursprünglichen Ausdruck findet. So kann die Nationalität selber, durch das Medium des Volksliedes, zu einer durchgehenden Reminiscenz in den Kunstwerken einer Nation werden, indem sie in den Künstlern erinnert, innerlich wird. Man würde irren, wenn man hierin eine Beschränkung der Originalität finden wollte. Beethovens Beispiel zeigt uns am besten, wie sich das Nationale mit der freien Originalität zur höchsten künstlerischen Bedeutung entfalten könne.

So ist die Erinnerung im höchsten Sinne das vollkommenste Innerlichwerden der Geschichte, der Nationalität, der Welt; so ist jeder bedeutende Geist ein Sich-Erinnern des göttlichen Gedankens, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfasst. Aus der göttlichen Tiefe der Persönlichkeit und Geschichte entfaltet sich das Genie, aber es ist zugleich auch Weissagung in die Zukunft. Weil es ein tiefes Erinnern seines Ursprungs hat, lebt es in einer höheren Zeit, die verwandten Geister mit unsichtbaren Ketten an sich fesselnd und zu tieferer Erinnerung ihrer eigenen Persönlichkeit anregend.

Recensionen.

Charles Schuberth, Tarantelle pour Violoncelle avec Orch. ou Piano. Op. 16. Hambourg et Leipzig, Schuberth & Comp.

— —, Adieu et Revoir, Adagio et Mazourka pour Violoncelle avec Piano. Op. 17. Ebendaselbst.

Der Componist, als Violoncell-Virtuos rühmlich bekannt, giebt im erstgenannten Werke ein sehr effectvolles und piquantes *Rondo à la Tarantella;* dasselbe bewegt sich durchweg sehr lebendig im vorgesetzten Charakter und wird eben so lebendig vorgetragen, gewiss jederzeit sehr gut wirken, weshalb wir es allen Violoncellisten angelegentlich empfehlen können.

Das zweitgenannte Werk, ein Salonstück, giebt ein Adagio, ungefähr in der Form der Elegie von Ernst, und ein Mazourka; besonders ist Ersteres ein sehr hübsch gehaltenes, der Benennung: Abschied entsprechendes Musikstück. Dass der Componist die Empfindungen des Wiedersehens gerade in einer Mazourka schildern *will*, ist Geschmacksache, worüber nicht zu streiten ist, nur wäre es gerade nicht der unsrige. *C. B.*

B. Molique, Erinnerung aus Ungarn. Grosse Fantasie über vier ungarische Nationalmelodieen für Violine mit Orchester. Op. 26. Hamburg und Leipzig, Schuberth & Comp.

In Form und Inhalt zeichnet sich diese Fantasie vor vielen anderen vortheilhaft aus. Der Componist bringt die gewählten Thema's nicht blos in kahler Variationenform, sondern er verarbeitet sie im Orchester (so viel wir aus dem Klavierauszug entnehmen können) geschickt und fliessend. Die Einleitung, *Andante con moto* (*A-moll*) lässt in der Begleitung sämmtliche Thema's hin und wieder hervorblicken, ebenso ein folgendes *Allegro moderato*, welches nach *F-dur* zu zwei sehr schöne Variationen über eines der Thema's führt. Den Schluss bildet ein Rondo über den bekannten ungarischen Nationalmarsch. Das Ganze ist ein sehr geschmackvolles, brillantes Concertstück, des rühmlichst bekannten Meisters würdig. *C. B.*

H. Vieuxtemps, Six morceaux de Salon pour le Viol. avec Accomp. de Piano. Oeuv. 22. No. 1., 2., 3. Berlin et Breslau, chez Ed. Bote & G. Bock.

Die bis jetzt erschienenen Nummern dieser Sammlung enthalten No. 1 ein Ländlerartiges Rondino, No. 2 Air varié, No. 3 ein Adagio, Reverie benannt. Sämmtlich sehr melodiös, modern elegant gehalten, gehören sie zu den besten und anmuthigsten Salonstücken, die uns in neuerer Zeit vorgekommen sind; wir dürfen sie demnach allen Violinspielern mit Recht angelentlich empfehlen und auch dabei den Wunsch aussprechen, dass die übrigen drei Nummern bald nachfolgen möchten. Die Ausstattung sehr sauber. *C. B.*

Lindpaintner, Souvenir d'Appenzell, Fantaisie brill. pour la Flûte avec Piano. Op. 120. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Im Fache der Instrumentalmusik nimmt der Componist eine der ersten Stellen unter den deutschen Künstlern ein und hat derselbe sich besonders durch viele und schöne Concert- und Solostücke für fast alle Instrumente verdient gemacht. Auch diese hier vorliegende Fantasie stellt sich den früheren derartigen Werken des Meisters würdig zur Seite. Sie ist brillant und effectvoll für das Instrument und vor Allem — nicht zu lang, so dass sie allen Flöten-Virtuosen gewiss bald ein Favoritstück sein wird. *C. B.*

G. G. Weiss, Modulations de l'âme, variations caractéristiques pour le Piano. Vienne, chez Haslinger.

Eine Composition, die insofern schätzenswerth ist, als sie ein leichtes und einfaches Thema giebt, zu dem nicht minder leichte Variationen gearbeitet sind. Letztere bestehen für sich und enthalten in ihrer Figuration characteristische Unterschiede. Manches z. B. in der Schluss-Variation zeichnet sich durch feine Nüancirungen aus. Die Composition ist beim Unterrichte zu empfehlen. In dieselbe Kategorie gehört:

Carl Schnabel, Zwei kleine Rondo's für das Pianoforte zu vier Händen componirt. Op. 28. Berlin und Breslau, bei Bote & Bock.

Beides sind leichte und wohlklingende Compositionen, die sich zum Unterricht ausserordentlich empfehlen und eine weite Verbreitung verdienen, weil sie nicht nur methodisch zweckmässig, sondern auch musikalisch correct gearbeitet sind. *Dr. L.*

Henri Cramer, quatre Pièces différentes pour le Piano. Op. 43. Mayence, chez les fils de Schott.

Alois Tausig, La Sirène, grande Etude pour le Piano. Op. 6. Leipzig, chez Breitkopf & Härtel.

Félicien David, 12 Mélodies pour Piano et Violoncelle. 1r Livr.

Die grosse Anzahl von Novitäten, auf die wir in diesen Blättern Rücksicht zu nehmen veranlasst sind, beschränkt schon an sich den Raum; oft ist ein Werk freilich mit wenigen Worten besprochen, man liest es durch, legt es unter den Tisch und stattet darüber wörtlichen Bericht ab. Es giebt aber auch Compositionen, auf deren Werth die Kritik möglichst genau eingehen könnte, wo aber theils die Kunstform derselben nur eine untergeordnete Stelle einnimmt, theils der Mangel an selbstständiger Erfindung bei anderweitigen Vorzügen ein genaueres Eingehen überflüssig macht. Man thut am besten, mehrere dergleichen Erscheinungen zusammenzufassen und unter einen Gesichtspunkt zu stellen. Der Kritiker gewinnt dadurch Zeit und Raum für gewichtvollere Erscheinungen.

Die oben aufgeführten Compositionen beschreiben einen ziemlich engen Kreis der Salonmusik. Das erstgenannte Werk gehört zu den bessern Arbeiten dieser Gattung. So klein die Piècen sind, bilden sie doch jede für sich ein zusammenhängendes Ganze und schliessen eine künstlerische Abrundung in den Formen nicht aus. Es scheint des Componisten Absicht gewesen zu sein, durch eine interessante Monotonie in den Melodieen für sich zu gewinnen. Diesen Zweck erreicht er in den beiden ersten Nummern, einer *Menuette romantique* und einem *Marche orientale*. Das *Scherzo* erscheint uns in der Erfindung etwas zu gewöhnlich, während die vierte Nummer, so kurz sie ist, manche ansprechende Züge enthält.

Die Sirene von Tausig ist eine Salon-Etüde, Lied ohne Worte, oder wie man sonst diese kleine graziöse Arbeit nennen will. Die Sirene *singt* mit der rechten Hand eine weiche Melodie, während die linke ein leichtes Rollen der Meereswogen andeutet. Dazwischen muss dann gegen das Ende hin die rechte Hand belebt genug sein, um hoch oben ein zartes Wellengeplätscher hörbar zu machen, damit man begreiffe, wie einst Ulysses sich an den Schiffsmast binden und seinen Gefährten die Ohren mit Wachs verkleben konnte.

Die dritte Nummer enthält in der ersten Lieferung zwei Melodieen, die auf eine gesangreiche Wirkung des Violoncells berechnet sind. Das Pianoforte tritt fast nur als Begleitung auf, weicht indess hie und da zu einer freiern und selbstständigeren Bewegung ab. Einem Spieler, der sich auf melodischen Ausdruck versteht, werden beide Melodieen Gelegenheit geben, einen Kreis von zuhörenden Dilettanten momentan zu fesseln. *Dr. L.*

Charles Mayer, Grande Valse pour le Piano. Op. 72. Magdeburg, chez Heinrichshofen.

Ein grosser Walzer, der aus fünf nicht schwer ausführbaren Nummern besteht, die weich und zart in der Melodie sich halten, wie von dem Componisten zu erwarten, ausserdem aber auf keinen besondern Kunstwerth Anspruch machen. *Dr. L.*

Jean Fréder. Kittl, Impromptu pour le Piano. No. 1—3. Op. 26. Leipzig, chez F. Peters.

Was soll man über diese Gattung von Musik noch weiter sagen? Freilich vertreten diese Salonpiècen meistens die Stelle aller jener unbedeutenden Tonbilder, welche man zur Zeit Mozart's Rondo, später Rondino nannte. Diese hatten aber doch eine Form. Wir haben nichts dagegen, dass die Formen in der Kunst sich entwickeln und erweitern, aber sie dürfen nicht auseinanderfallen, was bei den meisten Genrebildchen dieser Art der Fall ist. Wir sehen Figuren, an sich manchmal ganz hübsch ausgearbeitet, aber

eine einheitliche Zusammenstellung fehlt. Bei den vorliegenden Compositionen ist dies nun nicht der Fall. Hr. Kittl beherrscht die Form und man merkt es den kleinen Arbeiten an, dass ihr Verfasser sich in grössern und ausgeführteren Combinationen zu bewegen versteht. Unserm individuellen Geschmack sagt am meisten No. 2 zu. *Dr. L.*

A. Dreyschock, Souvenir de Berlin. Bluette pour le Piano. Op. 41. Berlin et Breslau, chez Bote & Bock.

Ein recht graziös und angenehm erfundenes Salonstück, durch dessen reizvollen Vortrag uns der berühmte Künstler in den Concerten des verflossenen Winters öfters erfreut hat. Wer den technischen Eigenthümlichkeiten des Musikstückes gewachsen ist und namentlich eine hinreichende Elasticität und Ausdauer des Handgelenkes besitzt, um den lediglich auf folgender Staccato-Figur:



basirenden Mittelsatz mit gehöriger Leichtigkeit ausführen zu können, wird sich in dem Vortrage dieser Salonpiece eine lohnende Aufgabe stellen. *J. W.*

Fanny Hensel, 6 Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Zweites Heft. Op. 7. Berlin und Breslau, bei Bote & Bock.

Das Liederheft der Verklärten lässt die reich begabte, tief gebildete, von heissem Drange nach musikalischem Schaffen beseelte Künstlerin nicht verkennen. Wir begegnen einer Menge geistreicher, charakteristischer und eigenthümlicher Züge, die das bedeutende Talent der Verfasserin deutlich offenbaren und ihren künstlerischen Beruf bekunden. Gleichwohl findet sich bei dem sichtlich vorwaltenden Streben nach Originalität auch nicht selten Gesuchtes und Unpraktisches darin. Eins der gelungensten Lieder des Heftes ist unstreitig No. 1: „Nachtwanderer" (von Eichendorff), eine natürlich erfundene, dennoch höchst charaktervolle Composition von eigenthümlicher Färbung und entsprechender Wirkung. Auch No. 2: „Ervin" (von Göthe) gestaltet sich einfach und natürlich, obwohl der Inhalt ein mehr gewöhnliches Gepräge trägt. Dagegen überschreitet No. 3: „Frühling" (von Eichendorff) schon durch die Wahl der Tonart die Gränzen der Liedform. Die Vorzeichnung lässt *Fis-dur* erkennen, eine Tonart, die bei dem schnellen Tempo, der noch weitergreifenden Modulation und der rapiden Begleitung des Musikstückes, den Vortrag desselben fast bis zur Unausführbarkeit erschwert. No. 4: „Du bist die Ruh" (von Rückert) schmiegt sich dem Gedichte wieder in natürlicher Auffassung an, ein Lob, das sich jedoch den beiden letzten Liedern des Heftes nicht ertheilen lässt, insofern No. 5: „Bitte" (von Lenau) vielfach Geziertes und Unschönes, namentlich in der melodischen Gestaltung der Singstimme, zu Tage fördert und No. 6: „Dein ist mein Herz" (von Lenau), aus *Cis-dur*, in die Kategorie jener Lieder gehört, denen, wie dem oben bezeichneten aus *Fis-dur*, schon äusserlich der Stempel einer gesuchten Originalität aufgedrückt ist. *J. W.*

Otto Baron Zedlitz, 8 Lieder für eine Singstimme (Alt oder Baryton) mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1 und 2. Berlin und Breslau, bei Bote & Bock.

Die Lieder verdienen in Anschung ihres natürlichen melodischen Flusses, so wie überhaupt hinsichtlich einer gesangmässigen und dankbaren Behandlung der Stimme, Anerkennung. Man merkt den Melodieen sogleich an, dass der Componist selbst Sänger ist (wenn vielleicht auch nur ein dilettirender). Nirgends begegnet man gezwungenen und unpraktischen Wendungen. Alles ist kehlgerecht und leicht singbar. Entspricht gleichwohl der Inhalt im Uebrigen, namentlich in Bezug auf Erfindung, Ausdruck u. s. w., den kritischen Forderungen nicht in gleichem Maasse, so fördert das Werk dennoch auch in den angedeuteten Beziehungen Schätzenswerthes an's Licht und darf, als ein wahrscheinlich erstes (der Titel enthält keine Opuszahl) jedenfalls willkommen geheissen werden. *J. W.*

Isabella Behr, 2 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Berlin und Breslau, bei Bote & Bock.

Die Verfasserin, in den hiesigen musikalischen Kreisen als dilettirende Sängerin allgemein geschätzt, giebt auch in diesem Compositions-Versuche erfreuliche Zeichen ihrer musikalischen Begabung. Besonders dürfte von den beiden vorliegenden Liedern No. 1: „Mein Herz ist wie die dunkle Nacht" (von Geibel), durch die hübsch erfundene, mit der düsteren Haltung des Ganzen wirksam contrastirende Cantilene zu den Worten: „Der Mond, der helle Mond bist du", das Geschick der Verfasserin für die Liedergattung ausser Zweifel stellen, und sehen wir etwaigen weiteren Publicationen um so mehr mit Vergnügen entgegen, als diese sicherlich noch Gelungeneres wie dies Op. 1 bringen werden. *J. W.*

A. Fuchs, 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Berlin und Breslau, bei Bote & Bock.

No. 1 ist ein natürlich und anspruchslos erfundenes „Liebeslied" (von Adalbert vom Thale). Die beiden anderen Lieder des Heftes sind heiteren Characters und bringen recht ansprechende tanzbare Melodieen im $\frac{3}{4}$-Tact. Das Werk wird sein Publicum finden. *J. W.*

Heinrich Dorn, Vier komische Lieder für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pfte. Op. 53. Cöln, bei Schloss.

Komische Lieder? Ja, das letzte ist komisch in seiner derben Haltung. No. 1 soll auch wahrscheinlich keinen komischen Charakter haben. Text und Melodie beanspruchen eine ernste, volksthümliche Auffassung. No. 2 dürfte in seinem Einleitungsmotiv (die bekannten Bedenklichkeiten von Mühler) viel zu unnatürlich gesucht erscheinen; die weitere Ausführung wird freier. No. 3 ist ebenfalls zu gesucht. Den Liedern fehlt ohne Ausnahme die Ursprünglichkeit des Humors. *Dr. L.*

Louis Ehlert, Die Loreley, Gedicht von Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Leipzig, bei C. F. Peters.

Das Gedicht ist vielfach in Musik gesetzt worden. Wir haben nichts dagegen, müssen es vielmehr loben, wenn immer wieder von Neuem Componisten an diese in ihrer Art eigenthümliche Ballade gehen. Hr. Ehlert hat das Gedicht verständig aufgefasst, nicht genial auf volksthümlichem Grund und Boden ausgeführt, aber doch manches werthvolle Goldkorn in seine Arbeit aufgenommen und ihr dadurch helle Lichtpunkte gegeben. Namentlich dürfte der ganze Passus: „die Luft ist kühl und es dunkelt" in seiner Grundstimmung eigenthümlich und auch wirksam gehalten erscheinen. Weniger einverstanden können wir uns mit dem Allegrosatze erklären, während das Schluss-Andante wieder von dramatischer Wirkung ist. Kurz, die vorliegende ist eine sehr schätzenswerthe Composition, in der der Componist den dramatischen Typus des Gedichtes richtig erfasst hat und die von einem geschickten Sänger gesungen, jedenfalls Wirkung machen und Beifall finden wird. *Dr. L.*

Dr. Julius Becker, Sehnsucht, Gedicht von Streckfuss, für eine Alt- oder Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt. Op. 38. Leipzig, bei C. F. Peters.

Der Componist, dessen wir sonst schon in diesen Blättern gedacht haben, bekundet in diesem Liede nicht sowohl ein hervorstechendes Talent, als vielmehr Einsicht, klares Verständniss des Textes und die Fähigkeit eines innigen und warmen Ausdrucks. Er hat das Lied in seiner elegischen ruhigen Haltung verstanden und lässt mit Ausnahme der richtig aufgefassten recitativischen Apostrophen eine gleichmässige Grundstimmung durch die Composition sich bewegen. *Dr. L.*

Berlin.

Soiréen für Kammermusik.

Wir haben schon früher berichtet, dass die bekannten Zimmermann'schen Quartett-Versammlungen diesen Winter unter veränderter Form in's Leben treten würden. Zu den vier oder fünf Streichinstrumenten gesellt sich das Pianoforte unter den Händen des Hrn. Steifensand. Statt des früher benutzten Cäciliensaales in der Singacademie ist der Concertsaal im Hotel de Russie gewählt. Wir beschränken uns diesmal nur auf einen allgemeinen Eröffnungsbericht. Später, wenn es der Raum unserer Blätter gestattet und sich besondere Anknüpfungspunkte darbieten, werden wir von Zeit zu Zeit auf einzelne Leistungen speciell eingehen. Fürs Erste wollen wir das Repertoir der zu erwartenden Tagesereignisse überschauen und darnach den für dieselben zu bestimmenden Raum abmessen, weil der Berliner Artikel im Verhältniss zu den wissenschaftlichen Arbeiten und Nachrichten kein zu grosses Uebergewicht einnehmen darf. Die Herren Zimmermann, Ronneberger, Richter, Lotze und Steifensand traten mit Haydn und Beethoven am ersten Abende auf. Es war ein herrlicher Genuss; das gegenwärtige Local ist so überaus günstig, und giebt dem Streichquartett eine so wohlthuende Fülle und Resonanz, dass die Wirkung wahrhaft ausgezeichnet erscheint. Wir bemerkten dies nicht nur in den zugänglichen und ansprechenden Melodieen Haydn's (*G-dur* No. 81), deren kindliche Fassung ungemein wohlthuend klang, sondern auch in den schwermüthig tiefen und grossartigen Klängen Beethoven's (*Es-dur* No. 10). Hier war namentlich das Scherzo von sehr ansprechender Wirkung in seiner geisterhaften Charakteristik. Ueber das Trio von Beethoven (Op. 97) halten wir einstweilen unser Urtheil zurück; das Zusammenspiel gelang ganz gut. In wie weit Hr. Steifensand befähigt ist, neben den genannten Quartettspielern einen ehrenvollen Platz einzunehmen, wird die Zukunft lehren.

d. R.

Nachrichten.

Berlin. Sichern Nachrichten zufolge soll Mendelssohn-Bartholdy's Krankheit eben so gefährlich als langwierig sein, so dass das bereits bis zur Aufführung einstudirte Oratorium „Elias" wieder zurückgelegt worden ist. Auch die Leipziger Gewandhaus-Direction hat in Folge dessen die begonnenen Proben wieder eingestellt.

— Der Pianoforte-Virtuos Thalberg war einige Tage hier anwesend, ohne öffentlich aufzutreten. Er beehrte am Montag die Quartett-Soirée durch seine Gegenwart. Ferner verweilen noch unter uns die Componisten Friedrich aus Magdeburg und Salomon aus Copenhagen. Letzterer erfreut sich als Lieder-Componist eines vortheilhaften Rufes.

Aachen. Die ungarische Sänger- und Tänzer-Gesellschaft ist jetzt hier zu Concerten eingetroffen.

Wien. Proch hat die Musik zu einem kleinen Vaudeville: „Zweiter und dritter Stock" geschrieben und kam solches mit vielem Beifall im Kärnthnerthortheater zur Aufführung. Obgleich die gelieferte Musik recht hübsch ist, so bleibt uns doch unerklärlich, wie Hr. Proch dazu kommt, es Operette zu nennen. — Die Concert-Saison ist hier schon im besten Gange und haben wir davon bereits mehrere verdauen müssen. Staudigl ist nun wirklich angekommen, nachdem ihn bereits viele Journale öfters ankommen liessen, leider bleibt er aber nur bis zum Decbr. der Unsrige. Auch Balfe wird zur Aufführung seiner neuen Oper „der Mulatte" erwartet. Unser Netzer arbeitet ebenfalls an einer Oper: „die Königin von Kastilien."

— Mad. Ernst-Kayser ist am Dresdner Hoftheater engagirt.

Leipzig. Im 3ten diesjährigen Abonnements-Concerte am 21. Octbr. brachte man uns die herrliche Ouv. No. 2. zu Leonore von Beethoven in vollendeter Ausführung zu Gehör. Mit der Arie zu Faust von Spohr: „Ja ich fühl' es treue Liebe" erschien die hier so beliebte Sophie Schloss unter uns, und wurde mit herzlichem und nicht enden wollendem Beifall empfangen. Die darauf folgenden Ouv. und Scenen aus Ali Baba von Cherubini wollten unserem Publicum nicht munden, obgleich sich die Herren Wiedemann, Behr, Pögner, Meyer und die Damen Schloss und von Bastineller alle nur mögliche Mühe gaben. Ebenso erging es einer neuen Symphonie von Onslow (No. IV), welche unseres Wissens bei dem diesjährigen Cölner Musikfest unter des Componisten Direction zum *ersten Mal* zur Aufführung kam. Am Sonntag den 24. Octbr. gab der Organist Herr C. F. Becker als am Tage der Einweihung der neuen Orgel in der Neukirche ein Orgelconcert daselbst zum Besten des Taubstummeninstituts. Frl. von Marra hat ihren glänzenden Gastrollen-Cyclus mit den Puritanern in dem Benefiz des uns ebenfalls verlassenden Kapellmeisters Stegmayer beendet.

— Eine Opernnovität, „der Schultheiss von *Bern*", Text von A. Schrader, Musik von Conrad, wird hier nächstens zur Aufführung kommen.

Prag. In Kurzem wird hier Benedict's Oper: „der Alte vom Berge" unter des Componisten Direction zur Aufführung kommen.

Hamburg. Am 20. trat Jenny Lind in der Regimentstochter auf; über den Erfolg schweigen wir, denn der reiht sich den früheren würdig an. Da der Theaterraum nicht ausreichte die Zuhörer zu fassen, waren portative Logen zwischen den Coulissen errichtet, in denen man trotz der schwindenden Illusion wenigstens den Genuss hatte, Jenny Lind zu hören. Am Tage nach der Aufführung verliess uns die Künstlerin, um sich in ihre Heimath einzuschiffen.

München. Der greise Chef, der „grausame grimmige Musiker-Veteran" Sulzbeck, genannt Baron v. Sulzbeck, der in seinem Leben für hunderttausend Thaler Bier getrunken haben soll, ist mit Tode abgegangen.

Lemberg. Unser Musikverein, welcher von seinem Beginn an auf sehr schwachen Füssen stand, geht seinem Ende entgegen, dafür erstarkt die junge Liedertafel, welche aus tüchtigen Mitgliedern bestehend, den Mittelpunkt deutschen Lebens und Denkens bildet, und dadurch für unsere Stadt von grossem Einfluss sein wird. Nur wäre einige Vorsicht in Aufnahme der Mitglieder anzurathen.

Presburg. Unsere Oper wurde von den neu engagirten Mit-

gliedern mit Alessandro Stradella eröffnet. Hr. Perott â war vortrefflich in der Titelrolle und desgleichen erhielten Hr. Haymar und Hr. Demmer Beifall. Nächstdem werden wir Belisar hören.

Die Panonia theilt mit, dass Hr. Thome, Director des Lemberger Theaters, brieflichen Nachrichten zufolge die Direction des Königstädter Theaters in Berlin übernehmen soll. Was die Leute sich nicht alles nach Presburg schreiben lassen!

Darmstadt. Unsere Hofbühne wurde mit den „vier Heymonskindern“ eröffnet; die nächste Novität wird „Ernani“ von Verdi sein.

Stuttgart. Unser Opern-Repertoir leidet an vielen Patienten; die ersten Mitglieder standen meist als krank gemeldet auf dem Theaterzettel. Liebestrank, Freischütz und Regimentstochter waren die einzigen Opern, welche bis jetzt auf dem Repertoir erschienen. „Nebucadonosor“ von Verdi wurde endlich am 3ten d. M. gegeben. Mad. Palm-Spatzer als Abigail und Pischek als Nebucadonosor waren darin natürlich die Glanzpunkte.

Paris. Die französischen Journale überbieten sich in Beifallsausdrücken über das hohe Talent und die wunderbare Stimme Marietta Alboni's. In Reihe und Glied stellt man sie mit der Pasta, Malibran und allen Coriphäen, die je die Oper gehabt. Ein solcher Erfolg ist vor dieser Künstlerin im Saal der pariser Oper nicht erhört worden. Frl. Alboni sang mit Barroilhet ein Duo aus dem „Barbier“, mit Alizard aus der „Semiramis“, die Cavatine des Arsace und Arie aus der „Italienerin“.

— Habeneck ist von seinem Ausflug in die Normandie hier wieder eingetroffen. Der berühmte Künstler hat sich wieder neu verjüngt, und bald werden wir ihn wieder an der Spitze der *Conservatoire Concerte* erscheinen sehen.

Kopenhagen. Mad. Schröder-Devrient (Fr. v. Döring) gastirte hier auf ihrer Reise nach Russland; man sah sie zum ersten Mal auf unserer Bühne, der König und der Hof waren zugegen, der König selbst gab durch Applaudiren das Signal zu dem Beifallssturm, welcher bei dessen Anwesenheit nur erfolgt, wenn der König applaudirt. Die Künstlerin sang in einem Hofconcert noch deutsche Lieder und wird nur noch in Hugenotten und Norma auftreten. Unsere Oper, die sonst nur dänisch singt, hatte aus Rücksicht für die Künstlerin die Oper deutsch studirt.

Madrid. Die Hymne Pius IX. macht jetzt die Reise um die Welt. Am Geburtstage der Königin wird sie von einem Chor von 200 Sängern im Circus gesungen werden.

Feuilleton.

Eine neue Opernaufführung. Kein Puff!

In der grossen und kleinen Theaterstrasse und in den beiden Fehlandstrassen in Hamburg wohnen die meisten Künstler und Dichter, die mit dem Theater beschäftigt sind; deshalb wird den 2. November 1847 eine grosse Oper in der Fehlandstrasse aufgeführt, und zwar indem jeder darin beschäftigte Sänger seine Partie am geöffneten Fenster singt. Das Buch der Oper (*Le Basson du mauvais riche*) ist von der No. 4 wohnenden bekannten Dichterin Karoline Pierson, componirt von dem eben daselbst wohnenden Edgar Mannsfeldt; die Gesangspartieen werden von den in No. 5 wohnenden Herren Dalle Aste und Bost, dem Frl. Michalesi und dem No. 7 wohnenden Frl. Jacques vorgetragen. Hr. Knopp besucht an diesem Tage Hrn. Dalle Aste, und zwei Spielrollen haben die ebenfalls No. 5 wohnenden Künstler Frau Bost und Hr. Hesse übernommen. In No. 3, bei dem Hrn. Concertmeister Leutner, versammeln sich die Orchestermitglieder; die rühmlichst bekannte Gesanglehrerin in No. 3, Frau Dellevie, mit ihren Schülerinnen, wirkt aus Gefälligkeit in den Chören mit, und der No. 12 wohnende Kapellmeister Hr. Schindelmeisser steht am geöffneten Fenster und dirigirt. Hr. Dr. Wollheim in No. 10 bläst aus Liebhaberei Cornet à Piston dazu, und wird das Buch, wenn es ihm gefällt, in sechszehn Sprachen übersetzen. Die Contrabassi werden auf die Haustreppen postirt, und die Posaunen zu den Feueressen herausgeblasen. Der Taetstock, damit seine Bewegungen sichtbar genug sind, ist drei Ellen lang und sehr kunstreich gearbeitet. Die Kasse ist in Berlins Austernkeller — alle Literaten und Künstler erhalten Freiplätze, und für den Kritiker Feldmann wird eine Tribüne erbaut, da ohne ihn die Aufführung nur unvollkommen sein würde. *Ö. Th. Ch.*

Die Wiener Zeitschrift bringt folgenden Artikel:

Wie es dem armen „Don Juan“ ergeht. Mozart hat viele Opern geschrieben, darunter eine, die „Don Juan“ heisst. Wenn man dem Impresario eines sehr grossen Theaters Glauben schenken darf, so ist diese Oper nur werth, an einem Sonntage gegeben zu werden, das Wochenpublicum interessirt sich nicht dafür. Armer Mozart, armer „Don Juan“, ihr werdet mit Frau Birch-Pfeiffer und dem „Hinko“ in gleiche Kategorie gesetzt. — Doch weiter. Es giebt vielleicht keine Oper, die bei den Aufführungen so oft misshandelt wird, wie „Don Juan“. In einem sehr grossen Theater hat es sich unlängst ereignet, dass der Comthur nach der Verwandlung nicht auf dem Pferde sass, der Prospect musste also herabgelassen werden, damit der Herr Comthur sein Ross gemächlich besteigen konnte. Der Impresario soll bei dieser Gelegenheit ausgerufen haben: „*O maladetta Opera tedesca!*“ — In Hamburg erging es neulich dem „Don Juan“ noch ärger; wegen Mangel an Sängern musste Hr. dalle Aste den Comthur und den Masetto zusammen singen. Das muss sich sehr hübsch ausgenommen haben. Vielleicht erleben wir einmal in einem sehr grossen Theater eine zweite Auflage davon.

Pöckh, der Sänger mit der Posaunenstimme, vor 10 bis 15 Jahren der vergötterte Liebling des Grätzer, des Wiener, des Prager Publicums, der die Frauenherzen eben so durch seine imposante Erscheinung zu gewinnen, wie durch den Zauberklang seines Prachtorgans zu erschüttern vermochte, der Sänger, mit den glänzendsten Mitteln, deren sich je vielleicht ein Basso cantanto zu erfreuen hatte, in Allem was Stimme, Gestalt, musikalisches Talent, poetischen Instinct, kurz jede Art natürlicher Begabung anbelangt, ein geborner Künstler — Pöckh ist nun im schönsten Mannesalter an demselben Hoftheater, wo man ihn vor zehn Jahren als den „ersten deutschen Bassisten“ um „jeden Preis“ zu gewinnen suchte, mit 400 Rthlr. pensionirt. (!!!) — — So schliesst der unvergessliche Pöckh im 42sten Lebensjahre, wo er (als Bassist!) noch im Zenith seiner Künstlergrösse stehen könnte, seine Bahn als Opernsänger ab, um ganz in's Philisterleben zurückzutreten; nachdem er früher, von einem eigenthümlichen Verhängniss getrieben, auf derselben Bühne, auf welcher er seinen Ruf begründete (Wiener Josephstadt), in derselben Rolle, durch die er einst alle Herzen hingerissen (Prinzregent), die schönen Reminiscenzen an seine Blüthenzeit mit einem Gast-Fiasco für immer zerstören musste. *A. Ths.*

Ein romantisches Abenteuer einer Prima Donna. *Galignani's Mess.* vom 11. September erzählt Folgendes: „In einer Nacht gegen Ende vor. Mts. fuhr ein Wagen durch die Strassen von Mailand mit sorgfältig verschlossenen Fenstern und von mehreren mit Masken versehenen Fackelträgern escortirt. Plötzlich wurden diese von einigen ebenfalls maskirten Bewaffneten angegriffen und in die Flucht geschlagen. Als die *Polizei* hinzukam, fand sie einen Mann auf dem Pflaster schwer verwundet mit 2 Stiletts an der Seite; beim Oeffnen des Wagenschlages erblickte

man eine Dame in ohnmächtigem Zustand, es war die Prima Donna Canzi, die man in Venedig glaubte. Sie weigerte sich, als sie zu sich selbst kam, irgend eine Auskunft zu geben. Der Verwundete erholte sich wieder, doch auch er beobachtete ein hartnäckiges Schweigen.

A. Th. Ch.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Batta, A., Souvenir de Don Sebastian. Elégie p. Vclle. et Pfte. Op. 48. — Beethoven, L. v., gr. Sonate pastorale. Op. 78. Nouv. Ed. — *Derselbe*, Sonate f. Pfte. und Viol. oder Vclle. Op. 47. Nouv. Ed. — Beyer, F., Victoria-Polka. — Burgmüller, F., la fille à Simonette de P. Henrion, Valse brill. p. Pfte. à 4 ms. — *Derselbe*, la Sirène de Lorrente. Gr. Valse brill. p. Pfte. à 4 ms. — *Chopin, F., 3 Valses. Op. 64. — Cramer, H., Potp. No. 69 de l'Opéra: Faniska de Cherubini. — Dettmer, H., Garde-Jäger-Polka. — Dreyschock, A., Andante con Variazione. Op. 51. — Düringer, des Mädchens Klage. — Ellissen, C. W., Ernestinen-Walzer. — *Derselbe*, Zugvögel-Galopp. — Gutmann, A., 2 Mazourkas. Op. 9. — *Derselbe*, 2 Marches caract. Op. 10. — *Derselbe*, Nocturne Barcarolle. Op. 11. — Herz, H., 18 gr. Etudes de Concert. No. 1. 3. 8. — Kovács Józsi, Sziv-dal. — Labitzky, J., Sträusschen am Wege, Walzer f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen u. im leichten Arr. Op. 143. — Lecarpentier, A., Oberon-Fantasie. Op. 100. — Lewy, C., Im Walde, Intermezzo. Op. 22. — *Derselbe*, Freuden der Kindheit, Intermezzo. Op. 23. — Lindner, A., l'infidèle. Elégie arr. p. Hautbois av. Pfte. p. E. Rose. Op. 4. — Lorenz, C. D., Notturno. Adagio f. d. Waldhorn m. Pfte. — Oberbauer, C., Quadrille sur l'Opéra: le Domino noir p. D. F. E. Auber. — Omnibus f. Pfte. No. 18. 19. — Piatti, A., Mazurka sentim. p. Pfte. et Vclle. Op. 6. — Rheinländer, die, Sammlung beliebter Polka etc. No. 129—132. — Strauss, J., beliebte Kathinka-Polkas. Op. 210. — *Derselbe*, beliebte Quadrille nach d. Oper: des Teufels Antheil. Op. 211. — Strauss, J. (Sohn), Alexander-Quadrille. Op. 33. — *Derselbe*, die Jovialen, Walzer. Op. 34. — *Derselbe*, Industrie-Quadrille. Op. 35. — *Derselbe*, Architecten-Ball-Tänze, Walzer. Op. 36. — *Derselbe*, Wilhelminen-Quadrille. Op. 37. — *Derselbe*, Bachus-Polka. Op. 38. — *Vollweiler, C., 2 Impromptus. Op. 18. — Wallerstein, A., Neueste Compositionen. Op. 28. cpl. u. No. 1—3. — *Wielhorski, J., 3 Etudes. Op. 17.

---

*Herzog, J. G., 12 Orgelstücke. Op. 17. — **Derselbe*, 6 Orgelstücke. Op. 19.

B. Gesangmusik.

Bonoldi, F., le Trésor de Madeltine. — *Derselbe*, le Regard de Marie. — *Derselbe*, a Nelly. Seize Ans. — *Concone, J., 40 nouv. Leçons de Chant p. Basse ou Baryton. Liv. 1. — *David, F., Christoph Columbus. Vollst. Klavier-Ausz. — *Derselbe*, la fleur et l'oiseau mouche, Mélodie. — *Derselbe*, En Chemin. Chant de Voyageur. — Küchler, A., Tanzlied. — Lachner, V., 6 Lieder f. Sopran od. Tenor. Op. 13. H. 1. — Lindner, A., Lieder f. Alt od. Bariton. Op. 5. No. 1—8. — *Loewe, Dr. C., die verfallene Mühle, Ballade. Op. 109. — *Derselbe*, 2 Lieder. Op. 110. No. 1. 2 — Löwenthal, L., Sammlung ein- u. zweistim. Lieder f. Schulen. — Omnibus f. Gesang. No. 10. — Schmitt, G. A., des Reiters Abschied, Ballade f. Bar. Op. 3. — Wallerstein, A., Abendbetrachtung einer alten Wittwe. — Zöllner, C., Orpheus, Sammlung von Liedern u. Gesängen f. 4 Männerst. Bd. XIII. H. 1.

C. Instrumentalmusik.

Briccialdi, J., Duo p. 2 Flûtes sur le Ballet: Caterina. Op. 45. — Labitzky, J., Sträusschen am Wege, Walzer f. Orchest. Op. 143. — Lindner, A., Op. 4. s. Pianofortem. — Strauss, J., Kathinka-Polka f. Orch. Op. 210. — Zani de Ferranti, M. A., Collection complète des Oeuvres choisies p. Guit. Cah. 9.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 44. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 3. November 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an: In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements: Jährlich 5 Thlr. Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Betrachtungen über musikalische Kunst und Kritik,

von *E. Kossak.*

(Fortsetzung.)

Es gewährt der Beobachtung ein besonderes Interesse, auf die Principien der beiden Hauptgattungen aller Musik, der Vocal- und Instrumentalmusik, meditirend zurückzugehen, weil sich bei Festhaltung der Grundlinien, an welche alle einzelnen Momente gereiht sind, auch die Gesetze des musikalischen Kriticismus, wie von selbst entwickeln. Betrachten wir von physiologischem Gesichtspunkte aus das Leben, so zerfällt es augenscheinlich in ein bildendes und handelndes, wie z. B. die Krystallisation, die organische Entwickelung des Eies unter die erste, das Treiben der Biene und Ameise oder Spinne in die zweite Kategorie, auf den tieferen Stufen der Weltgestaltungen gehören werden. Ueberspringen wir nun die grosse Reihe, die aus einer unermesslichen Zahl einzelner enggeschlossener Gliederungen besteht, als nicht in unsere Disciplin gehörig und wenden wir uns zu den Ausstrahlungen der menschlichen Seele, so wiederholt sich jener oben ausgesprochene Satz auch in dieser höchsten Sphäre unserer Erkenntniss. Das, was wir durch den Gehörsinn von der uns umgebenden Menschenwelt vernehmen, zerfällt dergestalt in Emanationen des bildenden Lebens im Menschen: die musikalischen Laute und Emanationen des handelnden Lebens: die Wortlaute. Jene sind die unmittelbaren Aeusserungen des Gemüthslebens vom ersten Schrei des Kindes an bis in die letzten höchsten Momente der Gesangskunst. Diese sind die Hände des Geistes, die gleicherweise, um bildlich zu reden, sich von den ersten ungeschickten Versuchen des Kindes, bis zur Kunstfertigkeit der Dialektik emporarbeiten müssen. Als Erscheinung treten diese beiden Momente nicht getrennt auf, wir bedürfen vielmehr der hinzutretenden Reflexion, um in der Sprache des Menschen diese Combination der beiden Grundgedanken des Lebens nachzuweisen, so dass wir in der Art, wie der Mensch sein Inneres manifestirt, an der Klangfarbe seines Organes, an Höhe oder Tiefe, an der Modulation u. s. w. die Vorgänge des bildenden Princips, in der Art dessen aber, was der Mensch äussert, die Thatkraft seines handelnden Princips, seinen gedanklichen Gehalt wahrnehmen können. Wir bemerken hier, wie die Begriffe der Qualität und Quantität in einander überschlagen. In diesem Sinne wird die Musik als die Kunst der Qualität, die Poesie hingegen als die der Quantität zu bezeichnen sein. Wie aber die Phantasie im Menschen nie ruht und stets, sobald sie einen Weg eingeschlagen hat, sich mit voller Macht in dieses Strombett ergiesst und es ganz auszufüllen trachtet, so bemächtigt sich auch die geistige musikalische Begabung im künstlerischen Menschen ganz seiner selbst und repräsentirt als ein Symbol seines bildenden Lebens im Element der Musik, das Instrumentale, als ein Symbol seines handelnden Lebens, das Vocale, beide mit ihren ästhetischen Gesetzen.

Das instrumentale Element von psychischer Seite aus betrachtet, fesselt die Individualität, denn indem jedes Instrument seine eigene Individualität hinzubringt, schränkt es die menschliche Beseelung auf eine einseitige Durchströmung des dunkeln Gemüthslebens ein, die je nach der Habilität der einzelnen Tonwerkzeuge vollständiger oder unvollständiger sein kann. Treten nun Instrumente in Verbindung, erschaffen sie so Gesetze, schiessen neue Formen an, bringt der Verstand seine Mathematik hinzu, so lässt sich zwar das Einschreiten des handelnden Lebens nicht läugnen, das bildende ist aber nichts desto weniger in entschiedener Uebermacht vorhanden, da jenes nur im formellen, dieses aber im stofflichen Theile herrscht.

Das vocale Element spricht im Gegensatz zu dem vorhergehenden die Individualität des Menschen auf's freiste

aus. Das Wort, das Handelnde im Geiste tritt determinirt siegreich über die blosse Qualität des Tones auf, und das Leben in seiner Freiheit findet seine herrlichste Aussprache in der Vocalmusik.

Die Instrumentalmusik kann deshalb die tiefsten Probleme der menschlichen Natur berühren, indem sie sich, wie in den Symphonieen Beethovens, der verschiedenen Instrumente, wie der Hieroglyphen bedient, um ein Ungeheures, Unsagbares hinauszurufen und mit ihm die Atome in Bewegung zu setzen. Hier ist das Reich der Räthsel, der Deutungen, der Träume und ihrer Ausleger. Die Vocalmusik greift in das volle Menschenleben, ihr gehört der Tag, wie jener die Nacht. Sie beherrscht das Sagbare, das Menschliche, indem ihr das Wort als Substrat dient, dringt sie unausgesetzt auf Charakteristik des Menschlichen.

Es entstehen aus der Verbindung dieser beiden Kunstseiten wirkungsvolle Mittel, wie sie keiner andern Kunst zu Gebote stehen, denn der schaffende Musiker von wahrhafter Einsicht kann die höchsten Schönheiten der Poesie mit denen der Musik verknüpfen und so Momente erreichen, die selbst den Anstrengungen der tragischen Muse unerreichbar bleiben.

Die Instrumentalmusik wird durch das Gesetz des Tones bestimmt, die Vocalmusik durch das Gesetz des Wortes.

So geschieht es, dass in der Instrumentalmusik Bedeutendes geleistet werden kann, wenn den Gesetzen der Harmonik und Melodik, wie der Rhythmik und Instrumentation gehorsamt worden ist und somit ein gleichsam architektonisches Tonspiel producirt wird, das aber in der Vocalmusik, sobald die Productionen ein Höheres sein sollen, als leere Combinationen der menschlichen musikalischen Stimme, als eines Instrumentes, die Gesammtkunde der Wissenschaft vom Menschen, Anthropologie und Psychologie gefordert wird und ausserdem der Besitz der poetischen Kunst, ohne welche beiden Bedingungen die Schöpfungen im Gebiet der Vocalmusik in eine Stoffarmuth versinken, die um so demüthigender für den menschlichen Geist auftritt, je mehr wir die edelsten Organe zu einem blossen Spielwerk erniedrigt sehen. Unsere guten denkenden Componisten, sie mögen in einem Genre schreiben, es heisse, wie es wolle, bethätigen durch ihre Praxis längst, was hier theoretisch abstrahirt ausgesprochen ist.

Der Wahnsinn, den wir in den dramatischen Werken der Poeten häufig zu einem Haupthebel grosser erschütternder Wirkungen ausgebeutet sehen, hat in der dramatischen Musik noch lange nicht die Bedeutung gefunden, welche ein so erhaben tragisches Agens von poetischem Colerit verdient. Die Componisten und ihre Dichter pflegen hier in zwei Fehler zu verfallen. Sie betrachten einmal den Wahnsinn bei ihren dramatischen Gestalten mehr als eine mechanische Störung der Geisteskräfte und statten ihn demgemäss auch nur mechanisch aus, indem sie mosaikartig die Momente des Wahnsinns, aus bunten Einzelnheiten der Reminiscenz nur reproducirend zusammensetzen, während der Wahnsinn eine grosse productive Kraft von höchster Intensität ist, zweitens wissen sie nicht, dass es einen eigenen Wahnsinn giebt, der von Wahnideen des Gehörs ausgeht und einer Verklärung durch die Kunst fähig ist. Alle unsere Sinne erliegen nämlich Wahngesichten. Es giebt Wahnideen des Gesichts, Gehörs, Geruchs, Geschmacks und Gefühls; wir haben es hier nur mit den Wahnideen des Gehörs zu thun. Das Pathologische gehört ferner auch nicht hierher. Genug, es steht fest, dass aus gewissen Störungen körperlicher und geistiger Facultäten (wegen deren wir den theilnehmenden Leser auf das Studium der Werke von Esquirol, Magendie, Müller und Sinogowitz verweisen müssen) Wahnideen des Gehörs entstehen, die den Geisteskranken für seine Umgebung theilnahmlos machen, ihn in sich versenken und ihn auf diese eine Richtung concentrirend werfen. Ein Geisteskranker schrieb in seinen zerstreuten Papieren: „Sitzend auf der Felsspitze, die frei vorgeschoben sich schräg aufwärts hinausstreckt über das Meer hin, höre ich die Erde mit mir rollen, den Himmel über mir fortweichen, das Meer unter mir schwanken, der Erde tiefste Feueressen kochen. Bei mehr ruhiger Luft und reingestimmter Seele höre ich den hohen Flug unsichtbarer Zugvögel. Den Abgrund unter, den Himmel über mir, höre ich meine Seele denken; ein sonderbares unbeschreibliches Geräusch, mit nichts vergleichbar!" Welche ergreifende Poesie des Leidens. Welchen Gebrauch der Componist von solchen Zuständen machen, wie er sie einführen, wie schildern, wie modificiren will, bleibt seinem Ermessen und der Gunst des schöpferischen Augenblickes überlassen. Wir wollen nur hindeuten. Ein anderer älterer Mann, durch grübelnde Lectüre und tiefen Kummer über Familienleiden erschüttert, horchte in die Erde hinein und vernahm in seiner Phantasie eine Stimme, die allmählig über sein ganzes Leben einen regelnden Einfluss gewann und von ihm zu einer geheimnissvollen Gottheit erhoben wurde, der all sein Denken und Thun unterthan war. Schwermüthige ältere Frauen hören tief unter sich in unterirdischen Gewölben ihre Kinder von Henkern oder bösartigen Dämonen durch namenlose Foltern quälen und objectiviren so ausser sich, ein an ihrem Innern zehrendes unerklärbares Leiden. Die rechte Stunde und der rechte Künstler können von solchen eigenthümlichen Momenten bedeutsamen Gebrauch machen. Denn vergessen wir nicht, dass der Gehörsinn zum Gemüthsleben in einem engeren Verhältnisse steht, als irgend einer der anderen Sinne. Dass durch die Vermittelung des Gehörs die eigentliche Communication der Ideen stattfindet, dass also auch eine Wahnidee dieser Art in die Kunst eingeführt und von einem gewaltigen Ergriffensein der Seele hergeleitet werden kann. Solchen in sich versunkenen Gespenstern des Geistes und Gemüthes steht jener trunkene begeisterte Wahnsinn gegenüber, wie er bei Anhörung gewisser Melodieen ganze Völker zu ergreifen pflegt, oder jener bacchantische Taumel, der Nationen bei den Tönen einer Sängerin überkommt; räthselhafte Erscheinungen, die eben so schwer zu deuten sind, als ihr natürlicher Gegensatz, dass man sich der Musik, also der geistigen Einwirkung auf den Gehörsinn bedient hat, um auf das Leiden der Schwermuth einzuwirken. Man wolle sich hier der Harfe David's und der Melancholie Saul's in der ältesten Zeit, und der Versuche Liszt's zu Paris in der neuesten Zeit erinnern, wo dieser, wenn wir nicht irren in der Salpetrière, eine durch sein Spiel hervorgebrachte ausserordentliche Aufregung der Irren bemerkte.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin.

Aufführung des Rienzi von Richard Wagner.

Als diese Blätter in's Leben traten, eröffneten wir den Bericht unserer Tagesereignisse mit einer grossen tragischen Oper, der das Glück einer Aufführung auf der Königl. Bühne zu Theil wurde. Noch vor Abschluss des Jahres wird uns ein neues, noch grossartigeres musikalisches Werk vorgeführt, dem wir schon deshalb, weil es die Arbeit eines deutschen Künstlers ist, eine besondere Theilnahme zuwenden müssen.

Da in Allem, was die neueste musikalisch-dramatische Litteratur geliefert hat, mit entschiedener Klarheit das Streben bemerkbar wird, die eine Seite musikalisch-dramatischer Kunst auszuarbeiten und zu heben, nämlich den poetisch-dramatischen Organismus, so beginnen wir auch in dieser Beurtheilung mit demselben. Halevy, Meyerbeer, Spontini, Lachner haben mit Recht

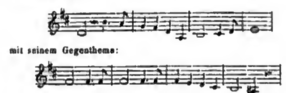
erkannt, dass auf dem lockern Grunde, der bisher den tragischen Opern die Stützpunkte für ein in sich vollendetes organisches Kunstwerk darbot, nimmermehr fortgebaut werden könne; sie liessen es sich angelegen sein, bei den Dichtern ihrer Werke das Princip einer bis zum Schluss sich steigernden Action geltend zu machen und zu verlangen, dass der Mannigfaltigkeit der dramatischen Situation ein durch seine Innerlichkeit fesselndes Pathos der Figuren gegenübertrat, dem jene Mannigfaltigkeit zu einer lebendigen Folie diente. Innerlichkeit, tief ausgeprägte Wärme der Empfindung sollten nie vermisst werden, dabei aber der geschichtliche Hintergrund den Charakteren grossartige Momente zu ihrer Entfaltung darbieten. Man ist freilich so weit noch nicht gekommen — eine wichtige Aufgabe für den dramatisch-musikalischen Dichter — diese beiden Seiten gehörig auseinander zu halten. Der Hintergrund verdeckt und behindert in den Opern der genannten Meister die Individualisirung der betheiligten Charaktere, und man begnügt sich damit, den geschichtlichen Stoff zu gliedern und ihn mit einem musikalischen Gewande zu umhüllen. Richard Wagner hat als Dichter seiner Oper den oben bezeichneten Gesichtspunkt ebenfalls im Auge gehabt und bei der dichterischen Anlage nur zu sehr diese eine äusserliche Seite berücksichtigt. Daher sind zunächst seine poetischen Effecte rein äusserlicher Art. Einen Operntext zu schreiben ist viel schwieriger, als es den Anschein hat. Rienzi eignet sich zu einem dramatischen Gedicht nur unter der Bedingung, dass man den geschichtlichen Stoff gänzlich umarbeitet. Er theilt mit allen politisch-religiösen Schwärmern Italiens, mit Arnold von Brescia, Savanarola, Thomas Aniello die Schwäche der Untreue an sich selber. Das Pathos dieser Helden ist im eigentlichen Sinne des Wortes ein hohles, weil rednerisches. Sie bringen es zu keiner wahrhaften, lebendigen, den Geist der Zeit durchdringenden Action. Ihrem Auftreten fehlt Fleisch und Blut. Mehr oder weniger werden sie von einer eiteln Selbstverblendung getragen, die zuletzt in einen trügerischen Schein leerer und nichtssagender Phraseologie zusammensinkt und deren Resultat in erbärmliche Geisteszerrüttung sich auflöst. Es bleibt bei solchem Stoff dem Dichter nichts anderes übrig, als die historischen Momente, so weit sie das Gepräge der Einheit an sich tragen, zusammenzufassen und nach ihnen sich einen selbstständigen Charakter zu construiren. Dies hat Wagner in seiner Arbeit gänzlich versäumt. Richtig ist er bei der Behandlung des Stoffes in so weit zu Werke gegangen, als die historischen Parthieen rein äusserlich bleiben und nur noch mehr hätten gekürzt werden müssen; ferner insofern, als die Charaktere Orsini und Colonna mit ihrem subjectiven Streben dem seinigen gegenüberstehen und so die Handlung eine scheinbar innerliche, für die Musik günstige wird. Wozu ist denn aber das ausgedehnte historische Material nothwendig? Etwa, weil die Oper einen mannigfaltigen Wechsel beansprucht? — Durchaus verfehlt erscheint die Anlage und der ganze Organismus des Werks innerhalb dieser Vorzüge. Rienzi tritt zuerst als Redner auf. Man weiss nicht, wer er ist, noch was er gethan hat. Orsini und Colonna befinden sich in einem Volkstrubel und sind im Begriff, ein Mädchen zu entführen. Da erscheint Rienzi und weist auf das alte, freie, grosse Rom hin, das einst die Welt beherrschte. Ein Polizei-Sergeant wäre hier am Orte gewesen, aber nicht Rienzi, wenn auch zufällig das Mädchen seine Schwester ist. Wenigstens hätte er denn der Beschützer seiner Schwester und nicht Rienzi sein dürfen. Wenn einem Feldherrn sein Kind ins Wasser stürzt, wird er denn als Feldherr oder als Vater handeln? Rienzi kann aber sein hochtrabendes Pathos nicht los werden. Mit dem dritten Akt hätte das Drama eröffnet werden, die Nobilität Roms durch ihn erst eine Niederlage erfahren haben müssen. So wusste der Zuschauer, woran er war. Dann hatten auch die Friedensboten, welche den zweiten Akt eröffnen, eine richtig motivirte Stelle in dem Zusammenhange. Ohne auf alle Einzelheiten einzugehen, möge nur noch auf zwei Missgriffe aufmerksam gemacht werden. Der geschichtliche Rienzi fällt, weil er durch eitle Prunksucht und unerhörte Steuern den Unwillen des Volks erregt hat und allerdings seine Aufgabe aus dem Auge verliert, indem er Gesetze widerruft und unverzeihliche Schwäche, dem Willen des Volkes nachgebend, offenbart. Dieses Moment durfte Wagner in seinen Rienzi entweder gar nicht aufnehmen, oder ganz allein. Dann war es aber nicht erlaubt, ihn als einen Schwachen, für seine eigenen Verfolger um Gnade Flehenden, schon im zweiten Act auftreten zu lassen. Wagner wollte nichts von der historischen Person aufgeben und darüber ging ihm der Begriff der tragischen Schuld verloren. Dichterisch hat demnach fast der ganze zweite Act keine Bedeutung. Bei Wagner fällt Rienzi durch die Operationen Adriano's, der unter allen Umständen den Tod seines Vaters Colonna rächen will. Das ist dem Wesen einer musikalischen Darstellung angemessen. Das Motiv wurzelt tief in dem Innern der menschlichen Brust. Um Liebe, Schmerz, Rache könnte sich so das ganze Drama bewegen, ohne jenen weitläufig ausgesponnenen historischen Apparat. Zweitens: die Liebe zwischen Adriano und Irene ist in den ersten Acten äusserst matt, erhebt sich im dritten zu einigem Schwunge und weicht im letzten dem höhern Gefühle der Vaterlandsliebe. Irene will nichts, gar nichts von Adriano wissen, derselbe Missgriff, den — sans comparaison — Schiller in seinem Don Carlos begeht. Irene fühlt sich frei, getragen von den höchsten Schwingen des Idealismus und politischer Schwärmerei, die ja doch eigentlich dem Pathos ihres Bruders angehört. Um diesen Missgriff zu verstehen, verweisen wir nur auf den vierten Act der Hugenotten, auf Thekla und Max, wo gerade das feste Aneinanderschmiegen auf Leben und Tod die herrlichste tragische Lösung herbeiführt.

Trotz dieser unserer Ausstellungen ist die Dichtung reich an dramatischen Effecten, und man kann nicht läugnen, dass der Dichter von dem, was ein Operntext leisten soll, eine dunkle, auf richtigen Principien basirte Ahnung hatte.

Viel weniger noch können wir uns mit der musikalischen Bearbeitung des Gedichtes einverstanden erklären. Wir haben hier von vorn herein Wagner's Princip musikalischer Darstellung anzugreifen. Schon bei Gelegenheit der Aufführung von Berlioz's Faust ist durch die Kritik darauf hingewiesen worden. Die technische Seite musikalischer Kunst hat in neuester Zeit so wesentliche Reformen erfahren, dass es Niemand wundern kann, wenn das äusserlich formelle Wesen der Musik nach seiner extremsten Ausbildung ringt. In der dramatischen Musik bezeichnen wir diese Richtung als Virtuosität der Instrumentation. Bei den Klavierspielern ist es die Virtuosität der Fingerbewegung. In beiden Fällen ist dies Virtuosenthum durch den Fortschritt des Instrumentenbaues zum Theil bedingt. Die Musiker haben einmal diese Seite ihrer Kunst erfasst und können sie nicht aufgeben. Es ist, als ob sie ein finsterer Dämon beherrscht. Sobald nun aber die Kunst darnach ringt, die Technik auf die Spitze zu treiben, durch sie ausschliesslich Effecte zu erzielen, geht das eigentliche, innere, wahre Wesen verloren. Die Effecte der Instrumentation können ihrer Natur nach nur in der Verschiedenartigkeit harmonischer Combinationen und in der Mannigfaltigkeit der Instrumental-Färbung bestehen. Wer diese Seite der Kunst aber ausschliesslich im Auge behält, muss auf die Seele derselben, auf die Melodie verzichten. Denn die Harmonie soll ein für alle Mal die Trägerin der Melodie bleiben. Das Festhalten dieser einen Seite der Kunst und das fast dämonische Streben darnach berechtigt uns anzunehmen, dass gegenwärtig die Kunst sich in einem Durchgangsprozess befindet, der überwunden werden muss und der in ein neues Stadium der Kunstentwickelung aufgenommen und bewahrt, auf eine bevorstehende geschichtlich bedeutungsvolle Kunstepoche hinweist.

Die Ouvertüre beginnt mit mächtigen Accorden, deren Fun-

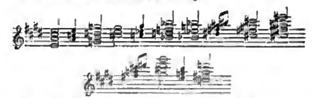
dament die Blechinstrumente im weitesten Umfange bilden. Die Streichinstrumente, noch so stark besetzt, gelangen zu keiner Wirkung. Ein melodisches Thema macht sich in dem einleitenden majestätischen Satze durchaus nicht geltend. Wenigstens sind wir nicht geneigt, das in diesem wie im darauf folgenden Allegrosatze auftretende Motiv:



mit seinem Gegenthema:

für interessant und genug hervortretend anzusehen. Im Allegro ist es durch die Gewalt der Instrumentation so verdeckt, dass man es gar nicht zu hören bekommt. Die Ausführung wird fast nur durch chromatische Fortschritte oder durch ein weithin gezogenes Ausspinnen einer Figur zu Wege gebracht. Dazwischen arbeiten die Blechinstrumente mit einer solchen Gewalt, dass man davon betäubt wird. Harmonische Sequenzen, denen wir gegen das Ende beider Sätze begegnen, sind für unser Gefühl unbegreiflich — die ersten musikalisch ganz auseinanderfallenden und nur durch äussere Lebendigkeit zusammengehaltenen Ensemble's übergehen wir. Von Bedeutung aber sollte jedenfalls das erste Auftreten Rienzi's sein, der sich durch ein rhetorisches Recitativ einführt. In diesem Recitativ musste, da der Dichter den Rienzi nun einmal so erscheinen lässt, der lebendigste Effect, imponirende Macht vorwalten. Dass Wagner dies fühlte, geht aus der ungewöhnlichen, durch die verschiedensten Tonarten sich bewegenden Fassung hervor. Allein so gab es ihm nicht der Genius ein; vielmehr ist das Recitativ ein Ergebniss der trockensten Reflexion, so gesucht und unnatürlich, dass man ihm auch nicht den geringsten musikalischen Werth beimessen wird. Wir können uns allerdings vorstellen, dass in einem Werke, wo der rhetorische Sologesang eine so wichtige Rolle spielt, auch auf dessen eigenthümliche, abweichende Fassung Nachdruck gelegt werden musste. Wenn man indess in solcher Weise etwas Neues geben will, bedarf es auch einer bahnbrechenden Anlage dazu. Händel's, selbst Mozart's Recitative haben, wo nicht ausdrücklich von den Componisten eine eigenthümliche Färbung beabsichtigt wurde, etwas Schablonenartiges. Jene Meister suchten aber auch durch andere musikalische Ausdrucksweisen zu wirken. Das Ungewöhnliche kann neu und eigenthümlich sein, ohne auf Schönheit Anspruch zu machen. Fast dieselbe Wirkung haben für unser Ohr die Männerchöre und Ensembles des ersten Acts. Während die Nobili einen selbstständigen Chor für sich bilden, zu dessen Seite Colonna und Orsini als individualisirte Figuren sich bewegen, führt das Volk einen zweiten Chor, dem ebenfalls noch individualisirte Solostimmen zur Seite gehen. Dazwischen arbeiten die Instrumente. Dergleichen lässt sich in der Partitur ganz anmuthig besehauen; Töne will man aber nicht sehen, sondern hören. Es ist unmöglich, hier selbst mit der grössten Aufmerksamkeit durchzudringen. Gegen das Ende dieses Ensembles erhebt sich Rienzi in den Worten: „Ihr Freunde, ruhig geht in eure Häuser" zu einem melodischen Aufschwung. Es ist die erste Melodie, in welcher der Componist zu einem wirklichen Abschluss gelangt. Allein hier wird er modern italienisch, die triviale Haltung tritt nur nicht so stark hervor, weil die Instrumentation sie verdeckt. Der Schlusschor ist dagegen von grosser Wirkung und contrastirt sehr ansprechend zu dem darauf folgenden Terzett, das in seinen recitativischen Einleitungssätzen nur zu gedehnt erscheint. Später, als die drei Stimmen (Adriano, Irene, Rienzi, *B-dur*) zusammentreten und das Toben der Instrumente nachlässt, vernehmen wir ein sehr ansprechendes, geschickt ausgeführtes Ensemble, in welchem der obersten Stimme, die sich, da Adriano ebenfalls Sopran singt, nur in etwas zu engen Grenzen bewegt und deshalb der Sängerin fast unverantwortliche Aufgaben stellt. Dasselbe gilt von dem darauf folgenden Duett zwischen Adriano und Irene. In dem Finale treten dem Hörer wieder so mannigfaltige Elemente entgegen, dass es scheint, als habe der Componist sich erschöpft und sei es unmöglich, für die folgenden Acte noch so viel neuen Stoff zusammenzubringen, dass er nicht ermüdete.

Es würde zu weit führen, als Ohrenzeuge zweier Aufführungen Alles Einzelne im Detail zu besprechen. Wir beschränken uns daher nur auf die Betrachtung der besonders hervortretenden Partieen, zumal der Ref. nicht Gefahr laufen möchte, dem Componisten ungerecht zu werden. Der zweite Act beginnt mit dem Gesange der Friedensboten (weibliche Stimmen), der seinem Inhalte angemessen erfunden ist und eine entsprechende Wirkung macht. Hier ist Melodie und Ausdruck. Wie sehr indess Wagner auf einem irrthümlichen Wege musikalischer Darstellung sich befindet, zeigt das Nachspiel dieses Frauenchors. Die Wirkung ist, weil im *pp.* gehalten und besonders von Blaseinstrumenten ausgeführt, um so auffallender. Der Componist will nämlich rein durch harmonische Sequenzen den Eindruck des Heiligen, Himmlischen hervorbringen und lässt demgemäss zum Theil in getragenen Accorden diese Harmonieen aufeinander folgen:



Gerade die hier erstrebte Wirkung würde sich durch einen ganz beschränkten Kreis von Harmonieen gewiss weit wirkungsreicher haben darstellen lassen, wie *Gluck, Mozart und Mendelssohn* verschiedentlich gethan. Dieser Missgriff leitet sich daher (vergl. unsern Artikel über Melodie in diesen Blättern), dass der Ton als solcher in seiner Unbeseeltheit, nicht als ein Medium eines menschlich beseelten, vergeistigten Ausdrucks aufgefasst wird. Eine solcher Charakterisirung zum Grunde liegende Auffassung der Harmonie muss in ihren äussersten Consequenzen dahin führen, die vernünftig denkende Seele aus der Musik ganz zu entfernen. Denn solche Wirkungen lassen sich durch mechanische Vorrichtungen erzielen. Wir erleben am Ende noch die Herstellung eines portativen Orchesters in einer Maschine.

Die Vorliebe Wagner's für chromatische Tonfolgen sowohl in der Ausführung einer Haupt- als Nebenmelodie, namentlich aber in der instrumentalen Grundlage tritt uns in den verschiedensten Formen überall entgegen. Sie steht mit der oben angeführten Harmonik auf einer Stufe. Das Terzett und Ensemble des zweiten Acts spinnt unter andern den Faden der Musik, während die Melodie auf einem Tone liegt auf folgender Grundlage fort:



Aehnliches zeigt sich später in noch augenfälliger Weise. Die merkwürdigste Aufgabe aber stellt sich in dieser Beziehung der Componist im Finale des dritten Actes zu den Worten Adriano's: „Zurück Tribun, lass ab vom Kampfe." So etwas Erkünsteltes in chromatischer Melodie ist in der That noch nicht gehört worden. Etwas weiter im vierten Terzett des zweiten Acts wird die Melodie des Orsini folgendermaassen figurirt:



Das sind gemachte Dinge, die unmöglich aus einem musikalischen Kopfe hervorgehen können. Es kommt uns vor, als habe der Componist den vollständigen Apparat musikalischer Constructionen zur Hand und als sei es ihm ein Leichtes, denselben anzuwenden, ungefähr wie ein geschickter Rechenmeister mit Zahlen umherzuspringen weiss. Wollten wir bei dieser Gelegenheit das Kapitel der Sangbarkeit in Angriff nehmen und nach den allgemein anerkannten Gesetzen der Gesangskunst das, was in der Oper gesungen wird, der Kritik unterwerfen, so möchte vielleicht jedes Blatt der Partitur Verstösse enthalten.

Wir haben noch einige Worte über eine andere Richtung des Componisten anzuführen. Wagner liebt es nämlich, nicht sowohl den musikalischen Ausdruck formell, d. h. durch massenhafte Anwendung und berechnete Wahl der Instrumente zu häufen, sondern er bringt eine übermässige Häufung in der Construction, in dem Aufbau der musikalischen Gedanken zu Wege. In sämmtlichen Ensembles, ja sogar in den Solopartieen, herrscht eine Art von Polyphonie, die ihm eigenthümlich ist und durch die er sich vielleicht von allen bisherigen Opern-Componisten unterscheidet. Ein Aufbau verschiedener Melodieen übereinander ist allerdings nichts Ungewöhnliches. Es ist aber ungewöhnlich und [illegible]nen, so zu arbeiten, dass fast alle Ensembles, Duetts, Terzetts u. dgl. mit Chören gewissermassen chemisch versetzt sind. Das oben angeführte Beispiel eines Doppelchors liesse sich in dem Zusammenhange vielleicht noch am ersten halten. Bedauerlich aber erscheint es, wenn der Componist die Scenerie seiner Charactere so anordnet, dass die Ensembles — wenige sind auszunehmen — niemals rein erscheinen. Der Chor fällt dazwischen oder schliesst sich unmittelbar an. Dadurch kommt eine unerträgliche Unruhe in den musikalischen Ausdruck. Wo ein vocaler Unter- und Ueberbau nicht möglich ist, müssen die Instrumente das Uebrige thun. Bald wird die Melodie von Läufen oder fein ausgearbeiteten Figuren durchwebt, bald führt der Instrumentalsatz eine für sich geltende melodische Partie, meist in Triolen-Gliederung, selbständig durch. Es beruht diese Behandlung auf einem gänzlichen Verkennen dessen, was die Aesthetiker gemeinhin als Mannigfaltigkeit in der Einheit bezeichnen. Wagner's Arbeit ist künstlich, aber nicht künstlerisch.

Wenn die Aufgabe des Künstlers darin besteht, Formen ohne Genius künstlich in einander zu fügen, ein Talent, das in der Mechanik von grossem practischen Nutzen ist, so hat Wagner die Aufgabe in vollstem Maasse gelöst. Seine Behandlungsweise hat ihn dahin geführt, was unter andern Verhältnissen dem Werke vielleicht zum grossen Lobe gereichen würde, nirgend frivol oder oberflächlich zu erscheinen. Ueberall herrscht eine ausgeprägte reflectirende Verstandesrichtung, die selten in die Tiefen der menschlich empfindenden Brust hinabsteigt.

Weiter können wir in Einzelnheiten nicht eingehen, obwohl sich noch sehr viel sagen liesse. Wir haben unser Urtheil bestimmt und scharf ausgesprochen und so oft es anging, zu motiviren gesucht. Dass ein solches Werk wie der Rienzi nicht auf der Höhe einer bedeutenden Kunsterscheinung steht, wird Niemand in Abrede stellen. Dennoch würden wir nicht verabsäumen, es nach dem Klavierauszuge einer speciellen Kritik zu unterwerfen, wenn der Componist nicht selbst die Erklärung abgegeben hätte, dass er die Grundsätze, nach denen die Oper gearbeitet ist, verlassen und einen andern Weg einzuschlagen für nothwendig erachtet habe. Zu bedauern ist dabei nur, dass, ein solches Werk ins Leben zu rufen, aussergewöhnliche Mittel angewendet worden sind, ohne die Aussicht, dass es sich auf unserer Bühne erhalten werde. Es drängt sich dabei unwillkührlich der Wunsch auf: Man möge die Grundsätze, nach denen eine Oper, besonders von so grossem Umfange und mit so übermässigen Erfordernissen der Ausstattung, zur Aufführung gelangt, bestimmter feststellen, als es bisher der Fall gewesen. Die Commission, welche darüber zu verfügen hat, möge rücksichtslos, mit Gewissenhaftigkeit und Treue zu Werke gehen. Denn die Zeit und die Kosten, welche auf die Darstellung eines solchen Werkes verwandt werden, sind verloren und sie leisten andern Arbeiten keineswegs Vorschub. Ein Componist aber, der sein Werk selbst als ein aus irrthümlichen Grundansichten hervorgegangenes bezeichnet, sollte von vorn herein auch auf dessen Darstellung Verzicht leisten.

Solchem Urtheile gegenüber fällt natürlich Alles, was die ausübenden Künstler, insbesondere die Damen Köster (Adriano), Tuczek (Irene) und Hr. Pfister (Rienzi), das ganze Orchester, die Intendanz durch prachtvolle Scenirung geleistet haben, auf's Günstigste aus. Schon der gute Wille verdient Anerkennung, die darauf verwandte Mühe den höchsten Dank. *Dr. Lange.*

Symphonie- und Trio-Soiréen.

Den neulich angezeigten Quartett-Versammlungen folgte am 27. v. M. die erste Symphonie-Soirée. Das kunstsinnige Publicum hatte sich wie in den frühern Jahren wieder vollständig eingefunden und dadurch seinen Sinn und Geschmack für classische Kunstproductionen offenbart. Wem der Standpunkt, welchen die Königl. Kapelle als executirendes Kunstinstitut einnimmt, und das energische Geschick, mit welchem Hr. Kapellmeister Taubert die Executionen leitet, bekannt ist, der wird nicht darnach fragen, wie dieses oder jenes gelungen. Er wird sich dem Kunstgenusse hingegeben haben und in freudiger Erwartung der nächsten Versammlung harren. Die Kritik darf sich dabei ihres Vorrechts, mit motivirtem Lobe oder Tadel — das Lob und der Tadel der Laien sind gewöhnlich nicht motivirt — aufzutreten begeben und kann nur in den rauschenden Jubel der Menge einstimmen. Es seien daher nur die zur Aufführung gebrachten Werke erwähnt. Zunächst eine Ouvertüre von Flodoard Geyer, eines geschätzten hiesigen Künstlers. Dies Werk ist früher schon bei andern Gelegenheiten zur Aufführung gekommen und hat sich durch seine kunstgemässe gediegene Form, durch geschickte Anlage den Beifall der Kenner erworben. Demnächst folgte eine Symphonie von Haydn (*C-dur*) und den zweiten Theil bildeten Beethoven's grandiose Ouvertüre zur Leonore und die Pastoral-Symphonie.

Die erste Trio-Soirée am 1. Oct. brachte ein Trio (*C-dur*) von Haydn, von Mozart (*G-dur*) und Beethoven (*B-dur*). Da die echt künstlerischen Bestrebungen der Hrn. Stahlknecht aus den frühern Soiréen schon bekannt sind, erwähnen wir nur, dass sie auch bei Eröffnung der gegenwärtigen Saison davon höchst schätzenswerthe Beweise lieferten. Zu ihrem neuen Genossen, Hrn. Löschhorn, können wir ihnen nur Glück wünschen. Denn er spielt mit durchgebildeter sicherer Hand und mit feinem wohldurchdachten Ausdruck. Dabei hält er sich von jeder ungehörigen modernen Charakteristik fern und dringt in den Geist der Composition ein. Ein sehr guter Kisting'scher Flügel begünstigte sein Talent, und so dürfen wir hoffen, dass die nächstfolgenden Abende uns noch viele erfreuliche Genüsse bereiten werden.

d. R.

Correspondenz.

Paris.

Henri Herz setzt mit stets wachsendem Erfolge seine musikalische Wanderung durch Amerika fort. Der „Courier der Vereinigten Staaten" vom 23. September giebt darüber folgende Nachrichten: „Seit seiner Rückkehr aus dem Süden und Westen der Union, wo dem berühmten Pianisten eine reichliche Ärndte von Lorbeern und Dollars geworden ist, hat er mit Sivori, seinem Reisegefährten, in der Umgegend von New-York

in Zeit von vierzehn Tagen dreizehn Concerte mit Glück und Erfolg gegeben. Zwei dieser Concerte fanden zuletzt an den Gewässern des Saratoga statt und hatten gegen tausend Personen nach dem Saale des Hotels zu den „Vereinigten Staaten" gezogen. Das am letzten Montag zu New-York zum Besten der französischen Wohlthätigkeits-Gesellschaft gegebene Concert hatte diesem musikalischen Triumphzug, der in der verzehrendsten Hitze des Sommers vollendet wurde, eine würdige Krone aufgesetzt, und eben dieses Werk des nationalen Mitgefühls weiht nicht weniger würdig den Herbstfeldzug ein, welchen die beiden vereinigten Künstler am nächsten Dienstag eröffnen wollen. Man wird gewiss nicht unterlassen, diesem Doppelrufe zahlreich zu folgen, denn, wenn wir nach der am letzten Montag wiederum von Henri Herz erregten Begeisterung schliessen dürfen, so ist der Beifall immer noch im Steigen. —

Das neue Theater von Broadway wird Anfangs Octobers eröffnet. Es wird sich ausser dem Debüt der Familie Montplaisir eines besonders guten Ballets erfreuen, wie es bisher in New-York noch nicht gewesen ist. Am Bord des Steamers „Union", welcher nächstens erwartet wird, befinden sich die Künstler, welche Sensquisioo und Palli zur Vervollständigung ihrer Truppe in Italien engagirt haben.

Habeneck, der alte berühmte Orchesteranführer der Oper, hat seine Thätigkeit beim Conservatorium noch nicht eingestellt, sondern er hat seinen Dienst als Inspecteur und Professor an demselben wieder angetreten. Ausserdem widmet er seine Kräfte noch der Societé des concerts, deren Aufführungen er dirigirt.

Döhler liegt gegenwärtig an einer ziemlich bedenklichen Krankheit zu Lucques darnieder.

Die Proben zu der neuen Oper von Scribe und Auber: „Ayde", werden mit Eifer betrieben. Es wird dieses das erste Werk sein, welches die „Opera comique" aufführt.

Die Alboni verlässt gegenwärtig Paris, um sich nach Ungarn zu begeben. Sie ist nicht dorthin engagirt, hat aber versprochen, im Monat November in Pesth zu sein, und um ihr Versprechen zu erfüllen, unternimmt sie diese so bedeutende und ermüdende Reise, die ihr hin und zurück gewiss an achttausend Franken kosten wird. Im Laufe des Februars 1848 wird sie nach Paris zurückkommen, und einen Monat bei der Oper singen.

Im Théâtre-Italien wird die „Hochzeit des Figaro" von Mozart, einstudirt.

Hr. Jullien hat am 8. Oct. im Drury-Lane-Theater in London seine „Concerts-promenades" eröffnet. Der Saal war zum Erdrücken voll, und das Orchester übte eine fast unbeschreibliche Wirkung aus. Man verlangte die B-dur-Symphonie von Beethoven da Capo. — Das Theater ist mit dem grössten Luxus und dem gewähltesten Geschmacke decorirt.

Ueber Donizetti's Befinden lauten die Nachrichten immer noch sehr betrübend. Er ist in Bergamo, seiner Vaterstadt, angekommen. Seine Reise von Brüssel aus hat ihn nicht weiter angegriffen. Bei Gelegenheit seiner Durchreise durch Como, am 6. October, erhielten wir von befreundeter Feder folgende Nachrichten: „Der unglückliche Donizetti ist gestern hier angekommen. Man versichert, dass er weder angegriffen noch leidend aussähe. Ich habe nur seinen Neffen André gesprochen. Auf meine Frage nach dem Befinden seines Oheims antwortete er mir mit einem Seufzer. Darauf äusserte er: „Wir haben ihn endlich dort herausgerissen", ohne Zweifel auf Paris hinzielend. Diesen Morgen trat er die Reise nach Bergamo an. Man bereitete dort eine Serenade für ihn vor; André hat jedoch, mit Rücksicht auf den Zustand des berühmten Kranken, davon abzustehen."

Denselben Tag (6. Octob.) reiste Donizetti durch Lecco. Von dort schreibt man:

„Heut ist Donizetti im „Malteserkreuz" abgestiegen. Obgleich sich sein Gesundheitszustand seit seiner Abreise von Paris nicht gerade verschlimmert hat, so ist er doch immer noch hoffnungslos. Möge die vaterländische Luft das heilige Feuer in der Seele dieses edlen italischen Genius wiedererwecken."

Ein dritter Brief meldet die Ankunft Donizetti's zu Bergamo. Wir werden unsere Leser fortlaufend von Allem benachrichtigen, was uns von unserem berühmten, unglücklichen Freunde zu Ohren kommt.

Nachrichten.

Berlin. Unter den polnischen Angeklagten befindet sich Michael v. Wodpol, ein tüchtiger Musiker und Virtuose, ganz besonders als Clavierspieler bekannt; in Paris, wo er sich lange aufhielt, war der Vortrag seiner polnischen Nationalweisen berühmt, auch sein Violinspiel wird als trefflich gepriesen. Seinem Wunsche zufolge erlaubte man ihm eine Geige in's Gefängniss zu nehmen, die lange einsame Haft wird ihm dadurch wesentlich erleichtert und er sich so vielleicht zu einem grossen Virtuosen ausbilden.

— Alle in- und ausländischen Journale berichten mit grösster Bestimmtheit die bevorstehende Ankunft Spontini's in Berlin, sprechen sogar vom Einstudiren der „Nurmahal" mit Mad. Viardot-Garcia. Wir können unsern Lesern die sichere Nachricht geben, dass aus zwei Privatschreiben, die Spontini nach Berlin gerichtet, durchaus nichts von einer bevorstehenden Reise hierher hervorgeht. Im Gegentheil spricht er von einem baldigen Aufenthalte auf seiner Besitzung Majolati in Italien. (So wären denn gerechte Hoffnungen wieder einmal vergebens gewesen!)

— Aus authentisch uns zugegangenen Nachrichten können wir die beruhigende Mittheilung machen, dass der Besorgniss erregende Zustand des Gen.-Musikdir. Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig insoweit gehoben ist, als keine Gefahr mehr vorhanden. Indessen ist die Krankheit leider noch nicht gehoben.

— Musikdirector Bilse, der sich der ehrendsten Anerkennung seiner vortrefflichen Leistungen Seitens der Kritik und des hiesigen Publicums zu erfreuen hatte, ist in seine Heimath zurückgekehrt, nachdem ihm am vergangenen Donnerstag die höchste Ehre zu Theil wurde, in Potsdam vor seiner Maj. dem Könige in Sanssouci zu spielen. Des Königs Maj. belobten in den gnädigsten Ausdrücken die treffliche Ausführung der vorgetragenen Musikstücke.

— Gung'l giebt heut nach seiner Rückkehr von Homburg, wo er einen eminenten Succes gehabt, den ersten Thé musical nachdem er von seinen vielen Freunden und Verehrern mit grosser Sehnsucht erwartet worden ist.

Breslau. Hr. Cantor Mettner ist nun definitiv als Musiklehrer am Seminar zu Löven angestellt worden.

Magdeburg. Wir werden demnächst Ferdinand Cortez von Spontini hören, auch wird das Paradies und die Peri von Robert Schumann (Weihnachts-Concert) einstudirt.

Köln, 26. Oct. Man war bisher so ziemlich daran gewöhnt, dass vom Festlande aus Künstler jeder Art, besonders aber Sänger, den Ocean durchschnitten, um in der neuen Welt sich zu produciren und mit Ruhm und — Dollars schwer beladen nach Europa heimzukehren. Nun aber scheint sich die Sache anders gestalten zu wollen; denn wie wir so eben vernehmen, sind fünf Nord-Amerikaner, die sich Neger-Sänger nennen, zu uns herüber gekommen, um am Rheine Lieder zu singen aus den fernen Urwäldern und Plantagen ihrer Heimath. Diese Sänger-Gesellschaft besteht aus den Herren Dryce, Laurain, Adwin, Marly und Stainer, welche sich bei ihrem langen Aufenthalte in den Neger-Staaten Nord-Amerika's mit den Gesängen, Tänzen, Pantomimen und

Sitten der dortigen schwarzen Bevölkerung innig vertraut gemacht
haben. In England, wo sie bereits seit zwei Jahren in allen
grossen Städten sich hören liessen, ganz besonders aber in Lon-
don haben sie ungeheures Furore gemacht und dreimal vor der
Königin gesungen. Von England aus besuchten sie zuerst Hol-
land, wo sie während fünf Monate 120 Abend-Vorstellungen bei
stets gefüllten Häusern und unter grossem Beifalle gegeben, so
wie auch zweimal bei Hofe gesungen haben. In Deutschland an-
gelangt, sind sie in Elberfeld bereits aufgetreten und werden noch
im Laufe dieser Woche in Köln eintreffen.

Frankfurt a. d. O. Diesen Winter erwacht bei uns ein re-
ges musikalisches Leben. Die Oper unter der Leitung des Musik-
directors Stein, leistet Alles, was man unter den gegebenen
Verhältnissen fordern kann. Ausserdem hat sich dieser thätige
Künstler mit dem kürzlich hier angestellten Organisten G. Vier-
ling zur Veranstaltung einer Reihe von Winterconcerten verei-
nigt, deren erstes viel Gutes erwarten lässt. Es kamen „Meeres-
stille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn und „die Weihe
der Töne" von Spohr zur Aufführung. Die feinen Nüancirungen,
welche ein Ensemble von Künstlern zu geben im Stande ist, darf
man freilich von dem hiesigen Orchester nicht verlangen, doch
spielt es, von geschickter Hand gelenkt, sicher und rein und giebt
mit Glück den Geist der Composition wieder. Ausserdem liess
sich Hr. Vierling als Klavierspieler mit dem F-moll-Concert von
Weber und als Componist mit einer Ouverture hören. Vierling
ist mehr als moderner Virtuos; grosse technische Fertigkeit, ein
feiner gebildeter Geschmack, vollendete Behandlung des Flügels
und geistreiche Auffassung des Tonstückes bekunden einen ächten
Künstler, der nicht nur das Ohr ergötzt, sondern den innern
Reichthum des menschlichen Gemüthes in den Tönen abspiegelt.
Seine Composition, „Carl der Grosse" betitelt, versetzt in die
barbarischen Zeiten des Mittelalters, in denen ein gewaltiger He-
ros mit starkem Scepter die Wildheit bändigt, und ein grosser
Geist mit freiem Sinn bildend vorwärts strebt. — Wenn die jun-
gen Künstler so regsam fortfahren, wie sie begonnen haben, so
sind wir zu schönen Hoffnungen berechtigt. *R.*

Eisenach. Es hat sich ergeben, dass bei dem Thüringischen
Sängerfeste durch unüberlegte und pomphafte Einrichtung des
Ganzen ein Deficit von 1000 Thalern erworben ist. Es waren
2700 Thlr. Kosten und 1700 Thlr. Einnahme. Der bei den frühern
Festen mühsam ersparte Fonds muss nun zur Deckung verwandt
werden; die Missstimmung ist allgemein und das Fest für nächstes
Jahr ist ausgesetzt bis 1849, für welches Jahr Erfurt als Festort
bestimmt ist.

Görlitz. Am 26. Oct. ward das Oratorium Paulus hier auf-
geführt. Das Unternehmen ging von dem hiesigen Gesangverein
aus; der Verein wurde durch eine grosse Anzahl von Lehrern
aus der Umgegend unterstützt. Das Orchester, durch die Nach-
barstädte bis zu einer bedeutend zu nennenden Besetzung verstärkt,
wurde noch dazu durch 12 Kammermusiker der Dresdener Hof-
Kapelle vervollständigt. Hr. Kotzoldt, Königl. Domsänger aus
Berlin, sang den Paulus.

Hamburg. Nach den Hamburger Jahreszeiten soll Madame
Cornett mit dem Plane umgehen, hier ein förmliches Gesangs-
Conservatorium zu errichten. Die geschätzte Künstlerin wird zu
dem Zwecke Paris und London besuchen, um dort die für ihren
Plan nöthigen Studien zu machen, und dürften wir mit dem Früh-
jahr dieses Institut hier eröffnet sehen.

Wien. Staudigl wird Mitte November im Theater an der
Wien auftreten. Frl. Alboni, welche in den nächsten Tagen
hier durch nach Pesth reist, wird sich auch hier einige Mal hören
lassen. Hr. Tedesco giebt ein Concert, in welchem wir die ge-
rühmte Sängerin Frl. Bertha Richter von Ilsenau hören werden.

Dresden. Die Winter-Concert-Saison hat mit einer Soirée
musicale eines Hrn. Damunck, Prof. am Conservatorium zu Brüs-
sel, begonnen, eines talentvollen Violoncellisten. Fräulein Garcia
de Tores aus Paris wirkte in dem Concerte mit. Von den Abon-
nements-Concerten verlautet noch nichts.

Leipzig, den 28. Octbr. Im 4. Abonnements-Concert kam
Franz Schuberts Symphonie zur Aufführung und wurde mit glei-
cher Theilnahme wie früher aufgenommen. Das Concert wurde
mit der Abenceragen-Ouverture von Cherubini eröffnet und wie
stets feurig und präcis aufgeführt; dieser folgte Scene und Arie
aus Iphigenia in Tauris von Gluck, vorgetragen von Hrn. Huber
v. Rainer aus Wien, und gefiel. Hr. Nabich aus Waldenburg,
früher in Paris, blies Davids Concert für Posaune, und bewährte
seinen alten Ruf. Frl. Schloss und Hr. Rainer sangen das Duett
„Schönes Mädchen aus Jessonda." Als Schluss trug ein junger
Virtuose, Hr. Pallitzer aus Wien, leichte Phantasien über Themen
aus Othello mit Anerkennung vor.

— Frl. v. Marra, welcher hier mit vollem Rechte alle nur
möglichen Ehrenbezeugungen zu Theil wurden — sogar eine sel-
tene Art von Georginen erhielt deren Namen — wird nach Been-
digung ihres hiesigen Gastspiels in den Hof-Concerten von Des-
sau, Coburg und Hannover singen, dann auf besondere Einladung
in Cöln und Aachen gastiren und hierauf nach London gehen.

L. Th. Ch.

Pesth. Doppler's Oper „Graf Benjowski" ist, wie Hugo's
Drama, durch zu wenig Handlung, aber durch zu überstürzte
Melodieenfülle successiv sehr berühmt und zur Repertoir-Oper
avancirt. Doppler ist — wundern Sie sich, wenn Sie wollen —
ein anspruchsloser 21jähriger Orchesterflötist im National-Theater
und verdient Bewunderung. *P.*

Hannover. Unsere Regierung hat ebenfalls, wie schon frü-
her Preussen, einen Vertrag mit Grossbrittanien abgeschlossen,
nach welchem der Schutz des künstlerischen und litterarischen Ei-
genthums gegen Nachdruck geschützt wird. Zu dem Ende wird
jedes Werk in London in das Registrirungsbuch des Buchhändler-
Vereins eingetragen; der Zollsatz ist dahin bestimmt: für Werke,
die ursprünglich im vereinigten Königreich erschienen und in Han-
nover wieder herausgegeben sind, der Ctr. 2 Pfund St. 10 Schill.
— für Werke, die nicht ursprünglich im vereinigten Königreich
erschienen, der Ctr. 15 Schilling. (Wünschenswerth und von noch
grösserer Wichtigkeit wäre ein Vertrag mit Frankreich).

Rostock. Es wird hier der Vorschlag zu einem allgemeinen
Mecklenburgischen Sängerfest gemacht, und zum Motto dieser Auf-
forderung Wilhelm v. Humboldt's Ausspruch im Jahre 1809,
als er an der Spitze des öffentlichen Unterrichts in Preussen stand,
genommen, er schrieb: „Man kann es überhaupt nicht genug wie-
derholen: Kunstgenuss ist einer Nation durchaus unentbehrlich,
wenn sie noch irgend für etwas Höheres empfänglich bleiben soll;
durch welche Kunst aber liesse sich derselbe bis zu den untersten
Volksklassen hin, reiner, mächtiger und leichter verbreiten, als
durch die Musik."

Paris. Ueber den Erfolg, den Fräulein Alboni sich errun-
gen, erhebt sich auch eine begeisterte Stimme in der Augsburger
Zeitung. Das „geistreichste Volk der Welt" — heisst es da-
selbst — hat so eben eine Erfahrung gemacht, die andere minder
begabte Menschenkinder schon längst weg hatten, die Erfahrung
nämlich, dass Schreien nicht Singen ist und dass ein falscher Ent-
husiasmus nicht Stich zu halten vermag vor der wahren Kunst.
Es war seit Jahren betrübend anzusehen, wie sich diese prächtig
geputzte Welt zu den Kunststücken der Sängerin Stoltz in der
grossen Oper drängte. Eine neue glanzvolle Erscheinung hat wie
mit einem Zauberschlage diese arme Stoltz in Vergessenheit ge-
taucht: — menschliche Grösse, du bist eitel Lug- und Traum-
werk! *Diese Erscheinung heisst Alboni, eine Italienerin, 22 bis
24 Jahr alt, angenehm von Gesicht, etwas thurmartig, in Stimme
aber und Methode, in Gewandtheit und ansprechender Grazie in
der That eine höchst wohlthuende Begegnung.* Wahr bleibt wahr,

für die lyrischen Künstler ist Paris das entscheidende Orakel. Gestern noch gehörte Fräulein Alboni so zu sagen zu den unbekannten, mindestens zu den mindererkannten Grössen, obschon sie in Italien, obschon sie in dem Coventgarden-Theater zu London und wo all noch gesungen und Beifall geerntet hatte; heute aber ist sie mit der Krone der angebeteten Diva geschmückt, und die Pariser Dilettanten streuen Rosen unter ihren Tritt. Wem aber wird diese Ueberwinderin im Reiche des Gesanges angehören, der italienischen oder der grossen französischen Oper? Wäre Fräulein Grisi nicht, die unter ihrem Flügel den Tenoristen Mario birgt, und einer solchen Nebenbuhlerin allen Zutritt verweigert, so möchten die Italiener sie bald die ihrige nennen; vorerst ist sie nur in vier ausserordentlichen Vorstellungen, eigentlich Concerten an der grossen Oper aufgetreten, ohne einen bindenden Vertrag mit der Direction einzugehen. In diesen Concerten hat sie mehrere Stücke aus Semiramis, dem Barbier, den Italienern in Algier von Rossini und eine Arie aus Lucrezia Borgia von Donizetti gesungen. Nur wer das enthusiastische Pariser Publicum kennt, kann sich eine Vorstellung von diesem Triumph machen, der an die schönsten Tage der Pasta und Pizzaroni erinnerte und seit Menschengedenken nichts Aehnliches in der grossen Oper hatte.

— Die italienische Oper hat ihre Hallen wieder eröffnet und die längst bekannte Gesellschaft vorgeführt. Dass sie längst bekannt, ist eigentlich der einzige Vorwurf, den man ihr machen kann, denn wo könnte man eine solche Vereinigung ausgezeichneter Sänger und Sängerinnen finden, wie dieses Theater sie besitzt! Doch wollen einzelne unerbittliche Ohren neuerlich mehrere Töne von zweifelhafter Reinheit bei der gefeierten Grisi entdeckt haben. Du lieber Himmel, „alle Erdengrössen schwinden, nur die Götter bleiben stät.“ Aber was diesen Auserwählten als ein schweres Verbrechen, als eine Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst angerechnet werden muss, ist die Art und Weise, wie sie den Don Juan von Mozart radbrechen und verhetzern. Der einzige Lablache sucht sich dem Geist des deutschen Meisterwerks einigermassen anzunähern, verdirbt aber seine Leistung durch übertriebene Komik, abgesehen davon, dass sein ungeheuerlicher Körperumfang mit seiner Rolle und seinen Worten in schreiendem Widerspruch steht. Fräulein Grisi stellt ihrem musikalischen Geschmack selbst das Armuthszeugniss aus, wenn sie den Don Juan eine „musique de perruques“ nennt.

London. Ein Nachkomme der Stuarts ist neulich in Schottland als herumziehender Musikant gestorben.

Madrid. Die Königin besucht jetzt alle Abend mit ihrem Gemahl das Theatro del Circo. Ueberhaupt wendet die Königin ganz besonderes Interesse der Musik zu.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Beethoven, L. van, gr. Quintetto f. d. Pfte. zu 4 Händen gesetzt v. C. Klage. Op. 4. — Berens, H., la Fontaine. Etude. Op. 7. No. 2. — *Bull, Ole, Fant. et Variat. de Bravoure sur un thême de Bellini transc. p. Vclle. av. Pfte. p. R. E. Bockmühl. Op. 3. — Boom, J. van, Introd. et Variat. sur un thême orig. Op. 7. — Burgmüller, F., Rondino. — Haydn, J., die Jahreszeiten, f. d. Pfte. zu 4 Händen eingerichtet. — *Krug, G., 3tes Quartett f. Pfte., Viol., Viola et Vclle. Op. 13. — Kullak, T., Andante. Op. 27. No. 2. — Lumbye, H. C., Künstler-Carneval-Quadrille f. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. — *Derselbe*, Veilchen-Polka f. do. — *Molique, B., 3me Duo concertant p. Pfte. et Violon. Op. 33. — Mozart, W. A., Quintett f. d. Pfte. zu 4 Händen gesetzt v. C. Klage. No. 2. — Nowakowsky, J., 2 Mazurkas. Op. 10. — Schmitt, J., 50 leichte Tonstücke. Op. 325. H. 2. — *Vollweiler, C., 1r Trio p. Pfte., Viol. et Vclle. Op. 20. — Willmers, R., Chanson nation. variée. Op. 17. Cah. 7.

B. Gesangmusik.

Canthal, A. M., Nachtgruss an die entfernte Geliebte. — Cobelli, C., Elfenlied. Op. 13. — Fesca, A., Liebesbitte. Lied f. Sopr. od. Tenor u. f. Alt od. Bar. Op. 55. No. 2. — Graun, C. H., der Tod Jesu, Cantate. Chorstimmen. — Haydn, J., Stabat mater, Singstimmen. — Mozart, W. A., Preis der Gottheit, Hymne. Klav.-Ausz. — *Derselbe*, Oh fürchterlich tobend, Motette. Klav.-Ausz. u. Singst. — *Derselbe*, Gottheit, Gottheit, dir sei Preis, Motette. Klav.-Ausz. — *Derselbe*, Requiem. Chorstimmen. — *Derselbe*, Titus. Klav.-Ausz. Neue Ausg. — Ricci, L., Walzer. Cavatine. — Sponholtz, A. H., 6 Lieder f. Sopran od. Tenor u. f. Alt oder Bar. Op. 23. No. 1.

C. Instrumentalmusik.

Bull, Ole, Fant. et Var. de Bravoure sur un thême de Bellini transc. p. Vclle. av. Orch. Op. 3. — Gade, N. W., Ouv. No. 3. *C-dur* f. gr. Orch. Op. 14.

Anhang.

*Fortlage, Dr. C., das musikalische System der Griechen. — *Krüger, Dr. E., Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 45. 10. November 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben

von

Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

Geb. 3. Febr. 1809. Gest. 4. Nov. 1847.

Wen die Gottheit liebt, den lässt sie jung sterben — und er starb auf der Höhe des Lebens und Schaffens mitten unter tiefangelegten Arbeiten, weitausschauenden Lebensplänen und grossen Kunstgedanken, er starb und hinterliess uns ausser den Werken seiner Vergangenheit und seiner Asche den herrlichen tröstenden Gedanken, dass durch einen solchen Tod, der den mächtigen Mann aus reichem Dasein reissen konnte, der schönste Beweis von der Unsterblichkeit der menschlichen Seele gegeben ist, denn die Natur, die aus ihrer mildwaltenden Hand nichts verloren gehen lässt, öffnete nur dem strebenden Geiste die ewigen strahlenden Pforten einer Tempelhalle, zu der er nun über Wolken und wallende Nebel emporgestiegen ist: zu opfern auf den geheimnissvollen Altären der himmlischen Kunst.

Aber das ist die innere Gewalt eines solchen Geistes, die Fähigkeit des eigenen Lichtes, dass seine Persönlichkeit, auf Menschenalter hinaus, hell leuchtet, wie Sterne noch viele Jahre für unser Auge am Horizont zu stehen und ihr Licht herabzugiessen scheinen, da sie selbst doch längst zertrümmert und in die Atome des Universums gestreut sind.

Ueber dem Leben der meisten Sterblichen pflegen jene Worte des Evangelisten Johannes: „Wenig und böse!“ zu stehen; unserem Verstorbenen war Vieles und Gutes gegeben! Eine ungemein frühzeitige Entwickelung seines Genies machte aus ihm einen heiter und glücklich schaffenden jugendlichen Tonkünstler, wann der gewöhnliche Knabe noch an den Spielen der Kindheit hängt oder die ersten Träume des Jünglingsalters in sich erblühen lässt; so ward sein Leben bei weniger Jahren länger als achtzig nicht so gigantischer Thätigkeit gewidmete Sommer. Er blieb bei dieser Gunst des Geschickes nicht stehen. Das würdigste Juweel des Lebens: den Charakter des Mannes trug er in sich umgeben von den kostbaren Kleinoden seiner natürlichen Begabung. Geboren unter den glücklichsten Verhältnissen, als der Enkel eines platonischen Philosophen, der Sohn eines Vaters, der die Güter des Lebens nur *werth hielt, insofern* sie höhere Schätze des Geistes ausbeuten halfen, konnte er in das Leben tretend seine Hand nach Allem ausstrecken, was Millionen unerreichbar ist. Er streckte sie aus und wählte ein strenges und ernstes der Kunst geweihtes Leben. Mit den Mitteln ausgerüstet, sich die feile Welt dienstbar zu machen, stieg er wie ein armes Talent in die Arena hinab, und kämpfte in den vordersten Reihen um den Lorbeer, den seine unbestechliche Ehrlichkeit zu erkaufen verachtete. Dieser wunderbar schöne Charakterzug kann nur, als auf die innere Freiheit seines Wesens gegründet, betrachtet werden, die genährt von den Studien des classischen Alterthums, einen Adel der Kunst und Lebensgesinnung entwickelte, wie er allmählich aus der heutigen Welt zu verschwinden droht. Nun hatten aber diese seine Gedankenbewegungen in den Hallen der Wissenschaft noch einen besonderen Einfluss auf die Gestaltung seiner Thätigkeit als musikalischer Künstler. Die strenge Logik der wissenschaftlichen Studien führte den jungen Componisten, den seine gediegenen Lehrer Zelter und Berger und die Familienähnlichkeit mit dem Philosophen Mendelssohn, an die Reinheit des Inhaltes banden, auch auf eine ähnliche Strenge im Bereich der musikalischen Formen. Die Energie seines Innern trug dazu bei, Allem was aus seiner Hand hervorging, eine Weihe zu geben, die es über die Sphäre eines nichts als anmuthigen Sinnenreizes hinausheben musste. Er besass

eine ungemein hohe Vorstellung von dem Wesen der Musik und seine Lebensaufgabe hatte er nach Erringung des Zieles angelegt, das auch einem Beethoven als das Ideal für den Tonkünstler vorschwebte. Die Natur giebt jedoch Einem nicht Alles, sie mischte der Seele des nun Verewigten diesen Hang zur Reflexion bei, der vielleicht einen Grund hatte in der nur grossen Geistern eigenen Bescheidenheit und inneren Demuth, mit seinen Schöpfungen als Nachgeborener so nahe an den unvergleichlichen Werken Beethoven's zu stehen. Auch er mochte sich durch die göttergleiche Kraft dieses Genius in seiner Seele eingeschränkt fühlen. So lag denn auf seinem Geiste ein zarter Duft der Melancholie, welcher schon in den ersten Werken des Jünglings, doch zarter weht und seine letzten Werke dichter verhüllt: jener Kummer der menschlichen Seele, sich in der Erkenntniss des Schönen, Wahren und Guten, der räthselhaften Schranke der Natur gegenüber zu befinden.

Seine Werke zu nennen, ist überflüssig; denn sie stehen geschrieben in den Annalen aller kunstliebenden Völker Europa's, doch mögen neben diesem letzten Lorbeerkranze, den wir auf die Stirn des Verblichenen mit zu schwacher Hand zu drücken versuchen, noch die Namen der berühmtesten Kunstschöpfungen wie Trauerbanner um seinen Katafalk gereiht werden. Es sind seine Conceptionen zu dem Sommernachtstraum, der Antigone und seine Oratorien Paulus und Elias. Wenn in diesen beiden seine Gedanken über die Wunder des alten und neuen Bundes in künstlerischer Verklärung sich über seinen Resten die Hände reichen; stehen am Fussende der Bahre diese Compositionen der höchsten Kunstwerke der antiken und romantischen Epoche, als ewige Beweise seines welterfassenden tiefpoetischen Geistes. Er versöhnte in seiner Kunst mit mildem Geiste die widerstreitenden Zeitalter. Achten wir jedoch darum seine kleineren Werke nicht geringer. Herabsteigend von seinen symphonischen Arbeiten, in denen sich dem Kenner Schätze eines staunenswerthen Fleisses und reiche Goldadern des Genius erschliessen, entdecken wir zuletzt eine solche Belebung selbst der kleinsten Formen, dass wie im mikroscopischen Leben der Natur, sich auch erst dem streng wissenschaftlich und ästhetisch bewaffneten Auge alle Einzelnheiten in ihrer Harmonie enthüllen. Mit tiefer Empfindung fasste er als Lyriker die Lieder unserer Dichter auf und wenn er in der musikalischen Beseelung des Wortes sich, ein Jugendwerk ausgenommen, erst jetzt der höchsten Kunstform: der grossen tragischen Oper gewidmet hat, so liegt hier statt eines Vorwurfs der Saumseligkeit vielmehr der Grund zur Bewunderung seiner Selbstverläugnung vor, die, ehe sie die höchsten Anschauun-

gen den Forderungen einer seichten und nur genusssüchtigen Menge opferte, lieber sich selbst die letzte künstlerische Befriedigung versparte. Das war er uns als Künstler und Gelehrter.

Die Thränen, die ihm folgen, verkünden besser, als dürftige Worte es vermöchten, was er den Seinen, den Freunden, den Kunstgenossen als Mensch war. Wir schweigen ehrfurchtsvoll von dem erschütternden Kummer einer gebeugten Familie, die einen solchen Gatten und Vater verlor; wir schauen nur um uns im Kreise unserer Genossen, denen ein Lehrer, ein Vorbild, ein geliebter Freund und Förderer des Guten entrissen ist und wir ehren und bewundern diese weit verbreitete Theilnahme und Liebe, die der Lebende genoss, die den Todten zur Gruft begleitet.

Ein Trost, der letzte, ist dem engeren Kreise der Angehörigen seiner Liebe zu Theil geworden: Er ist für immer zu uns zurückgekehrt, da ihn den Lebenden oft die Forderungen der Kunstpflicht und seines hohen männlichen Freiheitsdranges von der Stätte seiner Geburt abriefen. Er schläft neben den Resten einer ihm geistesverwandten Schwester auf dem Hallischen Friedhofe und hat diesen Schlummer mit der Unermüdlichkeit seines Wirkens und diese Stätte mit der Liebe seines Herzens erkauft. Zieren sein Grab auch nur die letzten Blüthen des Herbstes, seine Schöpfungen umblühen ihn im ewigen Frühling der Unsterblichkeit.

Ernst Kossak.

No. 48 erscheint Sonnabend den 13. Nov. Verantwortlicher Redacteur: G. Bock. Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 46. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 13. November 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	Briefe und Pakete	Preis des Abonnements:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Recensionen.

J. F. de la Trobe, *Stabat mater* und *Agnus Dei*, sechsstimmig für 2 Soprane, Alt, 2 Tenore und Bass. Klavierauszug. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Je seltener in unsern Tagen die Compositionen auf rein kirchlichem Gebiete werden, desto ehrenwerther müssen solche leider sehr vereinzelte Bestrebungen anerkannt werden und können es um so eher, wenn, wie in den vorliegenden Werken, eine tüchtige religiöse Gesinnung mit musikalischem Wissen und musterhaftem Fleisse Hand in Hand geht. Die Durchsicht weniger Tacte schon wird den Spieler überzeugen, dass die Stücke nicht hervorgegangen sind aus der blossen Absicht, eine trockene musikalische Gelehrsamkeit zur Schau zu stellen, durch contrapunktische Künste und Künsteleien den Laien zu blenden (dem Kenner gelten dergleichen als Form längst nichts mehr), sondern, dass den Componisten ein warmes Gefühl bei seiner Arbeit geleitet habe, dessen Ausdrucksweise nach aussen sich zwar den alten Mustern in dieser Gattung Compositionen anschliesst, aber hinsichtlich der geistig belebenden Durchdringung des Textes im Allgemeinen, wie der characteristischen Auffassung der einzelnen Sätze nicht ohne Selbstständigkeit auftritt und den Vorwurf todter Nachahmung nicht aufkommen lässt. Den Kirchenstyl weiss der Componist in beiden Werken glücklich festzuhalten, ohne in Trokkenheit und Pedanterie zu verfallen. Bei der echt kirchlichen Haltung des Ganzen fehlt es doch an melodischer Anmuth nicht. In der gewählten sechsstimmigen Bearbeitung zeigt sich der Verfasser als tüchtigen, kenntnissreichen Musiker; der Satz ist rein und wohllautend, wenn man von einzelnen Härten und einigen nicht schönen Harmoniefortschreitungen absieht. Die Ausdrucksweise könnte hie und da gewählter sein, und es stören namentlich einige Sequenzen der gewöhnlichsten Art, welche der sonst überall hervortretende gebildete Geschmack des Componisten füglich hätte vermeiden können.

Das *Stabat mater* beginnt sehr würdig in *E-moll* (*Adagio*, 4/4) einfach und ausdrucksvoll. Die Melodie:

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa, jux - ta cru - cem

la - cry - mo - sa

ist der Grundgedanke des Ganzen und kehrt im Verlaufe der Composition, zu andern Texteswörten, mehrmals immer mit glücklicher Wirkung wieder. Zuerst führt Alt die Melodie, getragen von der Harmonie der Männerstimmen. Mit dem 16ten Tacte wird das Motiv in den 2ten Tenor verlegt und der erste Sopran tritt mit einer interessanten, sehr ausdrucksvollen Gegenstimme ein. In dieser Gestalt schliesst auch der erste Satz in *E-moll* auf Seite 9 sehr glücklich ab. Seite 5 im letzten Tact veranlasst die aus den vorigen Tacten herbeigeführte strenge Nachahmung der Melodie zu den Worten: *pertransivit gladius* eine Härte, und das Ohr dürfte sich an das *Fis* des Basses zu dem aus dem vorhergehenden Tacte herüberklingenden *g* des Altes nicht leicht gewöhnen. Die Frage: „*Quis est homo qui non fleret?*" (Seite 7) wäre wohl wirksamer und wahrer ausgedrückt, wenn alle Stimmen mit dem „*fleret*" gleichmässig absetzten, statt dass der erste Tenor noch allein die Frage absteigend ausspräche:



Das folgende *G-dur* wäre nach einem halben Tacte Pausen in allen Stimmen jedenfalls von schönerer Wirkung. S. 8, Tact 4 würde die erste Note des ersten Tenors besser *g* heissen; das *h* klingt zu dem *c* des zweiten Soprans sehr hart, besonders bei dem zum Grunde liegenden langsamen Zeitmasse. Auf derselben Seite (letzter Tact) wäre auch noch ein Declamationsfehler zu rügen, indem der Componist auf das Wort „*et*" eine ganze Tactnote singen lässt. — Der folgende Satz: *Pia mater* (*G-dur*, $\frac{3}{4}$) ist vierstimmig behandelt und klingt recht anmuthig; besonders macht sich S. 10 im letzten System der Rhythmus der Mittelstimmen sehr gut zu den Worten: *fac, ut ardeat cor meum*. Das *Sancta mater* (*Andante C-dur*, $\frac{3}{4}$) für 6 Solostimmen ist sehr würdig gehalten. Nicht schön macht sich S. 14 im 7ten Tact der Fortschritt des Soprans *d cis* zu *e dis* des Basses; dieser würde besser die $\frac{3}{4}$-Note *e* bekommen haben. — *Fac ut portem Christi*, für Solostimmen mit abwechselndem Tutti, ist der einzige Satz mit obligater Begleitung. Die ernste, würdige Haltung des Ganzen ist auch hier zu loben. Aufgefallen ist dem Rec. S. 18 (2tes System, Tact 2) das Abbrechen des zweiten Soprans mit einer Sechszehntelnote, nachdem beide Soprane durch zwei Tacte im Einklange geführt worden sind, worauf der erste Sopran allein fortfährt. Wenn in der Ausführung nicht die grösste Präcision stattfindet, so möchte das letzte Sechszehntel *f* des zweiten Soprans störend in das *es* des ersten Soprans hineinklingen. S. 20 Tact 3 muss das letzte Achtel des Basses in der Begleitung *ais* statt *a* heissen. — Die letzte Fuge: *Paradisi gloria* ist recht tüchtig gearbeitet; sie würde noch mehr befriedigen, wenn einige abgenützte Gänge und Sequenzen vermieden worden wären.

Das *Agnus Dei* (*As-dur*, $\frac{3}{4}$) zeichnet sich durch solide Arbeit und fromme Empfindung aus. Einige Härten und frappante Harmoniefortschreitungen erscheinen hier aber vorzugsweise störend, da der ganze Satz, und mit Recht, sehr weich gehalten ist. Besonders auffallend und herbe klingt S. 27 Tact 5 das Eintreten *des* des zweiten Tenors nach dem *d* des Basses im vorhergehenden Tact. Selbst das nachsichtigste Ohr möchte diesen Querstand schwer überwinden. Auch macht der Componist auf sehr geübte Treffer Anspruch, wenn er nach dem Sextaccord von *B-dur* den ersten Tenor mit *fes*, der kleinen Terz des *Des-moll*-Accords, frei einsetzen lässt. Sehr hart ist ebenfalls S. 28 Tact 1 das *e* des ersten Soprans (wenn gleich durchgehend) zu dem *es* des Tenors. S. 30 (2tes System, Tact 3, 4) befindet sich die Parallelstelle zu der bereits angeführten (S. 27), in andere Tonart und in andere Stimmen verlegt. Das Tonverhältniss ist dasselbe, mithin findet sich derselbe Querstand vor. — Alle diese Ausstellungen mögen zeigen, dass Ref. den beiden Werken des Hrn. de la Trobe mit wahrem Interesse gefolgt ist. Er begrüsst sie als würdige Erscheinungen auf einem weniger angebauten Felde und empfiehlt sie allen Gesang-Vereinen zu nützlicher und erbaulicher Uebung. Die Ausstattung der Verlagshandlung lässt nichts zu wünschen übrig.

F. W. Markull.

Leop. Lenz, Sieben deutsche Messgesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orgel und Begleitung von Violoncell und Contrabass *ad libitum*. 42stes Werk. München, bei Jos. Aibl.

Eine Gabe für den Deutsch-Katholicismus. Das Heft enthält sieben Gesänge mit deutschem Text, überschrieben: 1) *Kyrie*, 2) *Gloria*, 3) *Graduale*, 4) *Credo*, 5) *Offertorium*, 6) *Sanctus*, 7) *Agnus Dei*. Sämmtliche Gesänge mit (Ausnahme des letzten) sind liedartig behandelt und jede Nummer enthält zwei Strofen. Der Componist scheint sich die Aufgabe gestellt zu haben, für sehr geringe Kräfte zu arbeiten und seine Melodieen so leicht und fasslich als nur möglich einzurichten. Diese Fasslichkeit ist denn auch in einem so hohen Grade erreicht worden, dass sie nicht selten der Trivialität gleich sieht. Als Probe des Styls in diesen Gesängen geben wir den Anfang von No. 1:



In dieser Weise geht es fort. Man sieht, es war dem Verfasser um Erfindung eben nicht zu thun. Was die Ausführbarkeit der Gesänge anbetrifft, so kann Ref. die Versicherung geben, dass die Sänger keine sogenannten Notenfresser sein dürfen, um sich ihrer Aufgabe mit Ehren *prima vista* zu entledigen.

F. W. Markull.

Ambros. Rieder, 28 Fughetten im Kirchenstyle für die Orgel oder das Pianoforte in *Moll*- und *Dur*-Tonarten, zum Gebrauche bei dem Gottesdienste für angehende Organisten. 148stes Werk. Wien, bei Haslinger.

Schlimm genug, wenn ein Organist, selbst ein angehender, nicht eine einzige Durchführung aus dem Stegereif machen kann! Greift er dann zu diesen Fughetten, so wird's ihm gehen wie Einem, der eine Geschichte anfängt und alsbald nicht weiter weiss. Der Verf. dachte vielleicht: „kurz und erbaulich" — und hat hierin des Guten ein wenig zu viel gethan. Im Uebrigen verräth seine Arbeit gesunden Sinn, nur wird er uns zu manchen seiner Themen ein Fragezeichen erlauben, ob sie solche oder nicht vielmehr nur Nachahmungssätzchen sind.

Fl. G.

C. F. Rungenhagen, Christliche Lieder für Sopr., Alt, Tenor und Bass zur Belebung häusslicher Andacht und zur Anwendung in Schulen, Gymnasien und Gesang-Vereinen. Op. 46. Berlin, J. Guttentag. Partitur und Stimmen.

Diese erste Lieferung enthält zehn einfache, schlichte Sätze über bereits bekannte, den christlichen Liedern (Breslau bei Barth 1845) entnommene Gedichte. Sie können dazu dienen, den Choral abzulösen und entsprechen dem angegebenen Zwecke vollkommen. Näher und ausführlicher lässt sich der würdige Verf. in einer Vorrede darüber aus.

Fl. G.

Berlin.

Kammermusik.

Die am 8. Nov. gegebene Soirée, die zweite der Saison, war eine höchst interessante. Zunächst führte sie uns ein Quartett des wackern Concertmeisters Hubert Ries vor, eine Arbeit, die vortrefflich, in solidem Styl gearbeitet ist. Klarheit und künstlerische Einsicht in das Wesen dieser Kunstform, geschickter Organismus zeichnen die Composition aus. Der geschätzte Künstler schreibt in leicht fliessendem Styl und heldigt, so scheint es uns, vorzugsweise der Schule älterer Meister. In dem ersten und dritten Satz hätten wir etwas mehr Leben und Aufschwung gewünscht. Dagegen enthält das Scherzo in der Anlage ein schwungvolles, charakteristisches Motiv, das trefflich verarbeitet wird. Der Schlusssatz erinnert an Onslow's Arbeiten, ist aber doch frisch und

eigenthümlich, so dass wir dem Componisten für dieses sein Werk nicht umhin können, unsern Dank abzustatten. Das liebenswürdige *A-dur*-Quartett von Beethoven wurde mit vielem Talent und der bekannten Einsicht der Herren Quartettisten ausgeführt. Das Thema mit den Variationen hätte auf uns, in einem langsamern Tempo ausgeführt, einen noch wohlthuendern Eindruck gemacht. Als höchst interessante Gabe des Abends müssen wir ein uns bisher unbekannt gewesenes Quintett von Schubert für Geige, Bratsche, Cello, Contrabass und Pianoforte bezeichnen. Die Composition ist so überreich an eigenthümlichen und fesselnden Zügen, wie man es von dem Componisten gewohnt ist. Sie besteht aus fünf Sätzen, deren jeder wahrhaft originelle Momente enthält, wenn die Entwickelung der Themen zuweilen auch unterbrochen wird, der architektonische Bau einige Ebenheiten vermissen lässt und die Instrumentation nicht immer obligat erscheint. Dabei treten freilich auch einzelne Partieen hervor, die gerade in dieser Beziehung meisterhaft genannt zu werden verdienen. Höchst anziehend verarbeitet Schubert als vierten Satz sein bekanntes schönes Lied „die Forelle". Die hierzu gelieferten Variationen und die Vertheilung derselben an die einzelnen Instrumente, sogar an den Contrabass, sprudeln von reizender Fülle und Anmuth, während der Schlusssatz durch sein pitoreskes Thema sich in einem wahrhaften Kunsttaumel ergeht. Die Pianofortepartie wurde von Hrn. Steifensand recht wacker ausgeführt, sowohl in der Haltung des Ganzen, wie in der abgerundeten Ausführung des Einzelnen. Hie und da wünschten wir dem Spieler etwas mehr Ruhe.

Zum Schluss noch eine Frage: Ist es den Herren Quartettisten nicht möglich, neben dem in ihren Händen befindlichen Instrument (das Cello und Contrabass dürfte davon auszunehmen sein) noch ein zweites nach jedem Satz ebenfalls zu stimmendes in Bereitschaft zu halten, damit durch das Springen einer Saite eine nicht zu grosse Störung veranlasst werde? Wir wissen wohl, dass eine solche Vorsicht auch mit Schwierigkeiten verbunden ist; sie wären indess leichter zu überwinden, als die bezeichnete Unannehmlichkeit.

Dr. L.

Kirchenmusik.

Die Aufführung des Elias von Felix Mendelssohn-Bartholdy ist unter den musikalischen Executionen Berlins ein Ereigniss. Wir hatten die Hoffnung gehegt, dies neue Werk zum ersten Male unter der Leitung seines berühmten Schöpfers uns vorgeführt zu sehen, ein Vorrecht, das leider wie so oft, auch bei dieser Composition dem Auslande zu Theil wurde. Wir hofften vergebens. Eine lebensgefährliche Krankheit führte den Künstler zu diesem Zwecke nicht in seine irdische Heimathstätte, der er gewiss, so ungern er in derselben weilt, ein solches Opfer der Pietät gebracht haben würde. Freuen wir uns indess, dass die Krankheit ihn nicht in die Heimath des Jenseits geführt hat; es wäre unter den gegenwärtigen Kunstverhältnissen ein unersetzlicher Verlust gewesen.*) Wir müssen uns also mit dem besten Willen und der musikalischen Einsicht des Hrn. Musikdir. Julius Schneider begnügen, der, wenn wir nicht irren, auch Mendelssohns Paulus hier zum ersten Male zu Gehör brachte. Die Aufführung war wohlthätigen Zwecken gewidmet, und dieser Umstand wiegt vielleicht die etwaigen Mängel derselben auf. Aus der eigenen Leitung des Componisten hätte der aufmerksame Hörer im Einzelnen sich eine andere Ansicht zu eigen machen können, wenn auch das allgemeine Urtheil sich nach dieser, wie schon nach einer blossen Einsicht in das Werk sehr bestimmt herausstellt. Wir wiederholen unsere Meinung, so weit sie als kritischer Ausspruch angesehen zu werden wünscht, nicht, sondern verweisen darüber auf den nächstens erscheinenden Artikel. Ueber die Aufführung im Allgemeinen nur so viel: Die Besetzung durch den Schneider'schen verstärkten Chor war im Ganzen für den Raum der Garnisonkirche zu schwach; die Begleitung, durch das Königliche Orchester ausgeführt, übertönte den wichtigern vocalen Theil, der namentlich in den zahlreichen Chören nach überwiegender Haltung strebt. Die Tempi's schienen uns, zufolge der Vorstellung, welche wir uns von der Musik gemacht hatten, in mehreren Sätzen verfehlt. Vor Allem kommt es uns vor, als hätte der Dirigent die dramatische Anlage des Werkes, den sich steigernden Fluss desselben, vorzugsweise in der Partie des Elias, nicht herauserkannt. Die Einsätze fielen, wo es nothwendig ist, nicht correct genug mit dem Orchester zusammen, wie denn überhaupt das Einstudiren der wichtigen Chöre eine grössere Sorgfalt, weniger Uebereilung verlangte. Von den Solopartieen waren bemerkenswerth die des Elias durch Hrn. Zschiesche, andere theils weibliche, theils männliche durch Mad. Köster, Frl. Caspery und Hrn. Mantius vertreten. Im Uebrigen betheiligten sich wahrscheinlich mehrere Mitglieder des Schneider'schen Instituts. Mad. Köster sang mit wunderbar schön klingender Stimme. Ihr herrliches Gesangstalent konnte sich, ihrem Naturell entsprechend, gerade in den ganz innerlich aufzufassenden lyrischen Melodieen wirksam entfalten, und verfehlte die Künstlerin daher auch nicht den günstigsten Eindruck auf die Zuhörer. Den Elias wünschten wir poetischer aufgefasst, wenn sich auch gegen die grammatisch-musikalische Leistung nichts einwenden liess. Das Orchester füllte seine mit fein berechneter Wirkung vom Componisten behandelte Stellung vollkommen aus. Zahlreiche Zuhörer hatten sich in der Kirche eingefunden, unter denen die ersten Künstler, Kunstkenner und Kunstfreunde bemerkt wurden. So hat denn diese Aufführung jedenfalls die Theilnahme an dem viel besprochenen Werke rege gemacht. Um es ganz würdigen und in der Menge ein festes Urtheil begründen zu können, um das Werk eingänglich und volksthümlich zu machen, wird eine mehrmalige Wiederholung wünschenswerth sein.

Dr. L.

*) So schrieb Ref. am Morgen des 4ten d. M., nicht ahnend, dass noch an demselben Tage der Geist des grossen Meisters von seiner irdischen Hülle getrennt werden würde. Er ist heimgegangen in dem kräftigsten Mannesalter, mitten in seiner künstlerischen Laufbahn, jugendlich mächtig wirkend in dem Tempel seiner Kunst. Sie durfte von ihm noch viel erwarten.

Concerte.

Herr Musikdirector Wieprecht hat im Kroll'schen Locale eine Reihe von Concerten veranstaltet, deren erstes am verwichenen Freitag stattfand. Bei aller Achtung vor der grossen Kenntniss der Instrumente für Militairmusik, welche der Veranstalter besitzt, und vor der Uebung, die er in der Organisation militairischer Orchester hat: müssen wir doch die Meinung aussprechen, dass er hier in einige Irrthümer über die Wirkung verfallen ist. Wir können es nicht in der besonderen Instrumentation suchen, dass das Orchester selten eigentlich schön klang und dass die Massen mehr erdrückten als imponirten. Wir suchen es vielmehr in der Besetzung der einzelnen Instrumente, in dem Zuviel der Mittel. Im Freien und auch dort nur auf grossen Plätzen in weiten Räumlichkeiten kann diese Orchester-Decorationsmalerei von Wirkung sein. Zwischen Mauern, selbst in so gigantischen Localen wie die Kroll'schen Säle, betäuben uns solche Massen. Nur in dem getragenen Adagio, und besonders im Piano und Anschwellen zu mässiger Kraft erfreute uns der Wohlklang in solcher Fülle. Eine leichte graziöse Handhebung wird vollends sehr erschwert, und wir müssen dem Urtheil eines sachkundigen Hörers mit Ueberzeugung beitreten, dass Maria v. Weber's Aufforderung zum Tanz (ein Stück, welches wir nicht mehr hörten) als eine misslungene Leistung zu betrachten ist. Inzwischen mit einiger Modification der Besetzung (unter Umständen könnte die Hälfte der Instrumente, auch zwei Drittheil pausiren) und bei einer sorg-

fältigen Auswahl der Musikstücke, kann, glauben wir, auch in dieser Weise viel Schönes geleistet werden. *L. R.*

Zwei junge Damen, Frl. Antonie und Charlotte Plessner, aus Wien, hatten im Hôtel de Russie am 6ten d. M. ein Concert veranstaltet, das auf einen besondern Kunstwerth eigentlich keinen Anspruch macht. Die jüngere Dame namentlich nimmt als Sängerin (Altstimme) eine untergeordnete Stellung ein, während die ältere in ihrer Sopranstimme ein reiches Material besitzt, welches aber durch unrichtige Ausbildung einen weniger günstigen Eindruck macht, als es unter andern Verhältnissen möglich wäre. Für den Gesang italienischer Arien, wie sie (Compositionen von Paccini und Donizetti) von der Sängerin gewählt werden, fehlt einstweilen die erforderliche Technik. Unterstützt wurde das Concert von dem Hrn. Ed. Ganz, einem Neffen der Gebrüder Ganz und Accessisten an der Königl. Kapelle, der, wie es scheint, künstlerisch begabt ist, und Hrn. Philipp Tuczek, einem ganz wackern Violinspieler, der mit der Zeit recht Erfreuliches zu leisten verspricht. Sie trugen bekannte Compositionen von de Bériot und Thalberg vor. Der Königl. Domsänger Hr. Schmidt (Bassstimme) sang eine Romanze von Decker und im Duett aus Belisar mit Frl. A. Plessner.

Der jüngere Quartettverein der Herrn Birnbach, Gebr. Espenhahn und Schulz veranstaltete am 7ten im Stöckerschen Saale seine 14te Matinée, in der mit dem bekannten Eifer und erfreulichem Geschick Quartetts von Mozart und Beethoven und ein Trio von L. Wolf vorgetragen wurden. Hr. Hartmann spielte in dem Letztern das Pianoforte anerkennenswerth. *d. R.*

Zweite Symphonie-Soirée (Mendelssohn's Gedächtnissfeier).

Dass ein so betrübendes Ereigniss, wie der Tod Mendelssohn's, die musikalischen Institute Berlins zu einer des grossen Mannes würdigen Gedächtnissfeier veranlassen würde, lag eben so sehr in der Sache selbst, als in diesem bestimmten Falle eine solche Feier der unmittelbarste Ausdruck eines tiefempfundenen Schmerzes sein musste. Die erste Versammlung der Symphonie-Soiréen gab ein lebendiges Zeugniss davon. Eine Reihe der trefflichsten Compositionen des dahingeschiedenen Meisters führte uns noch einmal das Bild des Entschlafenen in mannigfaltigen und schönen Zügen vor die Seele. Es war eine Feier der Bewunderung, der Andacht und des Schmerzes zugleich. Eröffnet wurde sie mit dem Trauermarsch aus Beethoven's Eroica. Wer vermag die Gefühle des Einzelnen zu schildern, als sich die schwermüthigen Klänge jenes Meistersatzes durch die stillen Räume bewegten! So leitete der Geist eines grossen Künstlers den Ebenbürtigen in das Reich der Verklärung hinüber. Hr. Kapellmeister Taubert, ein Freund des Verklärten und durch Talent und Gesinnung ihm nah verwandt, war sichtlich vom Schmerz ergriffen und fast fürchteten wir, die Aufgabe des heutigen Tages möchte zu viel von ihm verlangen. Auch der Kapelle fühlte man den Schmerz nach. Aber die Kämpfer im Reich der Töne hielten sich wacker; von heiliger Begeisterung ergriffen für den eigenen Ruhm und den ihres Meisters führten sie ihre Sache herrlich hinaus. Zu ihnen gesellte sich unter Neithardt's Leitung der Königl. Domchor mit seiner trefflichen Kunst des Gesanges. Indem so Orchesterwerke mit denen der Vocalmusik wechselten, rundete sich die Feier zu einer entsprechenden Totalität ab, und die Eindrücke concentrirten sich in der Seele des Hörers zu einem vollkommenen Bilde des Grossen und Schönen, das aus der Feder des Entschlafenen hervorgegangen. Erwähnen wir noch, dass die uns vorgeführten Werke folgendes Programm bildeten: Ein Kyrie, die *A-moll*-Symphonie, den 43sten Psalm, die Ouvertüre aus dem Sommernachtstraum und zu den Hebriden, endlich das schöne Lied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath" von Hrn. Neithardt für den Domchor gesetzt. Hier erkannte man die fromme, in Gott sich versenkende Stimmung, dort den wild brausenden Charakter nordischer Meerfluth, hier den melancolischen Ausdruck der Schwermuth, musikalisch in strengster Form, dort den Zauber feenhafter Romantik oder den Ton einfacher Volksthümlichkeit. Und alle diese Züge aus dem Geiste des Entschlafenen traten scharf und bestimmt uns entgegen. Denn die Ausführung war meisterhaft. Insbesondere erwähnen wir, da sich dazu in diesen Blättern nur selten die Gelegenheit darbietet, der ganz vortrefflichen Leistungen des Domchors. Hr. Musikdirector Neithardt erwirbt sich den wärmsten Dank Aller, die seine Bemühungen wahrzunehmen Gelegenheit haben. Es konnte daher nicht fehlen, dass nach dem Schluss der Feier durch das oben bezeichnete innige Lied die Versammlung tief ergriffen die Räume verliess. *Dr. L.*

Correspondenz.

Paris.

Die musikalischen Interessen sind in diesem Augenblick bedeutend in den Hintergrund getreten durch ein Ereigniss, welches die Pariser in einen kaum zu schildernden Enthusiasmus versetzt hat. Es ist das endliche Erscheinen der längst erwarteten und längst ersehnten Fanny Cerito, die bisjetzt unbegreiflicherweise unsere Weltstadt gänzlich vermied, und es vorzog, zuvor das übrige Europa durch die unendliche Grazie und Anmuth ihrer Erscheinung zu entzücken, ehe sie dem bis jetzt gewonnenen Lorbeer durch einen Sieg über die Pariser die Krone aufsetzte. Und dies ist ihr in einem Grade gelungen, wie es in unserer Stadt, die fortwährend des Ausgezeichneten und Ungewöhnlichen so Viel in ihren Mauern birgt, nur allein dem ganz besonders begabten Genie gelingen kann. Ein von Parisern gedrängt volles Haus, das vor Entzücken über die Gazellenbewegungen einer Tänzerin in den rasendsten Jubel ausbricht, mit Händen und Füssen die donnerndsten Beifallsstürme spendet, und sie mit einem wahrhaften Blumenregen bedeckt, ist wahrlich keine gewöhnliche Erscheinung, und ein hiesiges Blatt macht mit gewohnter französischer Bescheidenheit die Bemerkung, „ein solcher Tag in Paris wiege ein ganzes Leben von Triumphen in der ganzen übrigen Welt auf!" Auch Herr Saint-Léon, der freilich seinem feenhaften Weibe nur zur Folie dient, gefällt ausserordentlich. Er hat ein neues Ballet, „La fille de Marbre," zum Zwecke ihres beiderseitigen ersten Auftretens in Scene gesetzt, das wirklich ganz reizende und originelle Tänze und Arrangements enthält. Die Musik, von Alfred Pagni, bietet wenig Bemerkenswerthes dar; die beste Piece darin ist ein Walzer à la Strauss, den man nun wohl bis zur Verzweiflung oft, öffentlich und privatim, wird hören müssen. Wir wollen jedoch wegen der mangelhaften Partitur dem Componisten keine Vorwürfe weiter machen, da er dem Vernehmen nach nur vierzehn Tage Zeit zur Anfertigung derselben hatte.

Die Opéra comique hat am 1. November eine neue Oper, „der Wilddieb," zur Aufführung gebracht, zu welcher die Hrn. Leuven und Brunsvic das Libretto, und Gustave Hequét die Musik geliefert haben.

Gustave Hequét's Musik zu der an sich zwar ziemlich bedeutungslosen, aber sehr hübsch bearbeiteten Handlung ist durchaus gelungen zu nennen, und es freut uns, den Componisten, der sich bis jetzt nur als Kritiker hervorgethan hat, auch als selbstschaffenden Künstler so tüchtig zu sehn. Schon der Ouverture merkt man es sogleich an, dass er nicht blos ein Jünger der leichtfertigen französischen Schule ist, sondern dass er seine Studien an den guten classischen Meistern der Deutschen, Haydn, Mozart u. s. w. gemacht hat. Einige sehr ansprechende Couplets, gesungen von Mad. Lemercier, eine Romanze mit sehr glück-

lich erfundenem Thema und geschmackvoller Begleitung, ein Duett und ein origenelles Quartett gefielen besonders, und wurden mit verdientem Beifall belohnt. Möchte dieser glückliche Anfang Hrn. Hequét veranlassen, die kritische Feder öfter mit der künstlerisch schaffenden zu vertauschen; wenn wir auch dadurch manchen geistreichen Feuilletonartikel verlieren, so wiegt dieses der Gewinn einer guten Oper gewiss reichlich auf.

Die Eröffnung der Opéra-national wird nun in den nächsten Tagen stattfinden. Der Theatersaal soll wahrhaft splendid ausgestattet sein, und in eben so hohem Grade den akustischen Anforderungen genügen. Die Proben zum Prolog und der „Alice" werden mit dem grössten Eifer betrieben. Das Personal ist folgendermaassen zusammengesetzt: Mirecour, priv. Director, Auber, Mitdirector, Bousquet, erster und Goultier, zweiter Orchesteranführer, Leroege, Balletmeister, Cornette, Chordirector. Das darstellende Personal zählt elf erste und zweite Tenöre, vier Baryton's, sieben Bässe, darunter zwei für das komische Fach, sechs erste und acht zweite Sängerinnen. Das Orchester besteht aus 70 Musikern, der Chor aus 54 und das Ballet aus 28 Personen. Als die vorzüglichsten Mitglieder werden genannt: die Herren Beguenot, Chenet und Fosse Tenöre, Junka Bass und Pauly Baryton; ferner die Damen Courot, Petit-Brière und Neidi.

Die Gemahlin des berühmten Musiker's Jullien ist gegenwärtig in Paris, und ist unablässig mit der Organisation des neuen Théâtre lyrique am Drury-Lane beschäftigt, dessen Eröffnung auf den 1. December festgesetzt ist. Engagirt sind bereits dazu die Hrn. Staudigl und Pischek, und die Damen Dorus — Gras und Messent. Miss Birch, deren Debüt nächstens in Paris beginnt, wird vom Februar an ebenfalls der englischen Gesellschaft angehören. Berlioz, der das Orchester dirigiren wird, begiebt sich noch Ende dieses Monats auf seinen Posten. Seine Ernennung zum Ehrenmitgliede des Prager Conservatorium's wird Ihnen schon bekannt sein.

Emil Prudent ist im Begriff, eine Kunstreise nach dem südlichen Frankreich und von dort nach Algier zu unternehmen.

Am 5. December wird im Saale des Conservatoriums ein grösseres Werk eines jüngeren Künstlers, des Hrn. Jean Baptiste Weekerlin, eines Schülers von Halévy, zur Aufführung gebracht werden. Es ist „Roland, une scène héroique" betitelt, und besteht aus Chören, Solo's und Orchesterstücken. Als eine bis jetzt noch nicht dagewesene Curiosität wird darin ein arabischer Chor, in der Nationalsprache, figuriren.

Der schöne Concertsaal des Hrn. M. Ad. Sax, der im vergangenen Jahre so vielfach benutzt worden ist, wird in dieser Saison wahrscheinlich noch stärker in Anspruch genommen werden, indem er durch einige Räumlichkeiten vergrössert worden ist, und nun erst allen Anforderungen der Eleganz und des Comfort's entspricht.

V.....t.

Feuilleton.

Der Laie als Musikkritiker.

Motto: Kennen Sie die Noten?
Nein, aber ich schreibe das heute Ungarisch in Deutschland!

Die Oper Rienzi von Wagner hat in Berlin zu den verschiedensten Meinungsäusserungen Veranlassung gegeben, wir können aber behaupten, dass, wie sehr auch die einzelnen Urtheile, bei den heterogensten Principien der Kritiker unter einander abwichen, sie doch Alle in dem Punkte übereinkamen, das Werk als eine durchaus achtungswerthe, von tiefer Einsicht in das Wesen der Kunst zeugende Arbeit anzuerkennen. Das waren freilich die Urtheile theoretischer oder praktischer Musiker; nun kommt aber in Nr. 260 der Berliner Zeitungshalle ein mit K. unterzeichneter anonymer Artikel, aus der Feder eines Laien, wie er sich selbst nennt, und frisirt Componisten, darstellende Künstler und Unterzeichneten mit einer solchen Hechel, dass auch uns nichts übrig bleibt, als dem diesmaligen Stoffe entsprechend, unserer Feder eine unangenehme Sonnabends-Aehnlichkeit mit einem Kehrbesen zu verleihen, um den anonymen Musikkritikus von dem Felde der musikalischen Literatur wegzukehren. Wer kann das geschrieben haben, ist die erste Frage, die man sich selbst vorlegt und das unterzeichnete K. nebst einigem Andern, das auf persönliche Bekanntschaft schliessen liess, brachte mir den Verdacht bei, dies könne mein Nachbar Klein in einer Anwandlung collegialischen Wohlwollens geschrieben haben; verglich ich aber die klassische Schreibart meines Collegen mit der stylistischen Hexenküche des beregten Artikels, seinen Gedankenstyle mit dieser über den cantus firmus: zu viel Lärm, contrapunctirenden Tollheit, seine unerschütterliche Ruhe mit dieser Tarantelle, die Polemik gegen eine zu starkinstrumentirte Oper mit diesem, von Anspielungstrompeten und Citatenpauken donnernden und krachenden Artikel; so konnte ich nicht Anders, als mir mit Beschämung sagen: Nein, mein College ist es nicht gewesen. Aber es war doch ein Laie gewesen und zudem ein Laie, der das bescheidene Geständniss abgelegt hatte, er sei kein Leue, seine kritische Löwenhaut sei nur für diesmal, gleichsam zum ungestörteren Abrupfen der Rienzidisteln umgehängt worden. Sehen wir denn wenigstens, was an dem Laien ist, ob er vielleicht etwas Neues, noch nicht Dagewesenes sagt, uns durch eine frische, ursprüngliche Bemerkung überrascht. Nein, ach nein! gleich einer ungarischen Nationalmelodie bei Franz Liszt, zieht sich das eine dürftige Fugenthema: Zu viel Lärm, das jedes Kind erfinden konnte, durch diese lange Composition, aber gleich einem Pianisten aus Thalberg's Schule fährt der Virtuose mit den Händen bald drüber, bald drunter auf der Klaviatur herum und wüthet als Kunstpandur gegen das poetische Gehör, wie nach ihm, Wagner gegen das musikalische toben soll. Der Laie hat als ächter Zettelkrämer, in alle Schubfächer gegriffen und uns einen mit allen Musen liebäugelnden Neunaugensalat zusammengehackt, von dessen Ingredienzien wir hier ein Pröbchen geben wollen.

Neuseeländer, Kosaken, Menschenfresser, Tentomanen, Chronos, Korybanten, dreissigtausend Janitscharen, Toptschi's, Chorbaradji's, Junot, ein Textbuch zum Rienzi (Hm! kostet fünf Silbergroschen), berittene Artillerie, der rasende Roland mit der Zauberin Logistilla und Astolph, Thebä, Mozart und andere Componisten, König Richard, Blondel, Gracchus, Spitzbergen, Wallfische und Robben, die Testudo der Römer, Pauken, Eisbären, Trompeten, Möwen, Schneegänse, Kesselpauken, Scharlachhosen, Trombrokat, Bischofsmützen, Leonidas, Janitscharentrommel, Brockhaus Goldzeichnete Conversationslexicon, Hector Berlioz, Myriaden Teufel, Pfister, Zettels Löwe, Ajax, Muskelfasern und Holzfasern, Advokaten in Rom, Marsyas, Mad. Köster, Tasso's Zauberwald und Tancred's Beil, ein Fourier für Wagner's Unsterblichkeit (i. e. der Unterzeichnete), kritische Rippenstösse, ein Decker, eine sternenhelle Nacht, die Mauern von Jericho, Katzenköpfe, Jubelhörner und Pariser Cirque-National.

Sieht das nicht aus wie einem unglücklichen Improvisator zugeschriebenen Worte, oder wie eine Aufgabe für einen Mnemotechniker, oder wie Vocabeln, die ein armer Mensch, der ein Pfand verloren hat, in eine Geschichte bringen soll? Dahinter versteckt sich aber nun der Laie, von dessen Dreistigkeit wir doch auch einige Pröbchen geben wollen. Er nennt z. B. die Bassgeige ein Lärminstrument — kehrt sich Burchard Romberg nicht im Grabe um? Meister süsser Töne dein edeles Saitenspiel ein Lärminstrument! o Laie borgen Sie sich in einer mondhellen Nacht, nicht von der Zauberin Logistilla, sondern von ihrem Nachtwächter die Tute, lassen Sie ihre Artikel von dem

Franzosen Hector Berlioz, da Sie doch kein Teutomane sein wollen, unter die Faustmelodie: araikè, muraike legen und begleiten Sie die verliebten Dachleoparden mit ihren Hornschlängen.

Herr Wagner soll ein paar Dutzend Posaunen im Orchester schmettern lassen? wahrscheinlich hat der Laie Alles, was von Blech ist, für Posaunen gehalten. Drei, höchstens vier Posaunen schreibt man in Partitur, guter Laie! auch hat man nicht zehn Kesselpauken, wie Sie sagen, sondern nur zwei, ausnahmsweise drei. Später rechnet unser Laie gar das milde, sanfte Horn unter die Lärminstrumente!

Nun kennt Jeder, der einmal die Theorie der Instrumentation in der Hand gehabt hat, den Vogel an den Federn.

Und dieser Laie, von dessen Geschmack und Einsicht wir ein Pröbchen gegeben haben, der **ohne Sachkenntniss** so eben ein werthvolles Werk zu Boden zu treten versucht hat, ruft uns, die wir, ohne das zahlreiche Tadelnswerthe zu verschweigen!! das Princip des Werkes, (siehe die beiden Referate in der Berl. Zeitungshalle Nr. 264 u. 265) freilich nur für den Musiker, der die Entwickelung der deutschen Instrumental- und dramatischen Vocalcomposition beobachtet hat, gewissenhaft und gerecht zu entwickeln versucht haben, mit bevormundendem Tone zu: „Weisen sie mit kritischer Sachkenntniss den musikalischen Werth des „letzten der Tribunen" nach? Nein!" Guter Laie, vor dessen Richterstuhl wir stehen, wie sollten wir das beweisen? Sie werden sagen: aus den Noten — aus den Noten! aber eine grosse Partitur excerpirt sich nicht so leicht, als ein Briefwechsel und was hülfe es auch, wenn wir uns in Eifer setzten und dem Laien nun die gelungensten Musikstücke, mit grossen Kosten (die er natürlich vorschiessen müsste) in Partitur abdruckten, (vorausgesetzt dass uns der Königl. Musik.-Händler Meser in Dresden keinen Process wegen Nachdruck's an den Hals hinge), wenn wir dem Laien zu beweisen suchten, mit welcher Sachkenntniss aller Effecte diese so verlästerten Blechinstrumente benutzt sind, wenn wir endlich den Klavierauszug vornähmen und dem Laien zeigten, wie viele Nummern, selbst vom äusseren Glanz der Instrumentation entkleidet, am Piano sich durch Melodie auszeichnen, was hülfe es, der Laie kennt keine Note, geschweige denn die Eintheilung der Noten, sonst würde er nicht von einer 28pfündigen, sondern da der Witz so nahe liegt, lieber von einer 24pfündigen reden, so hätten wir es doch nur mit Sextolen im $\frac{3}{4}$ Takt zu thun, der Laie aber schreibt auf's Gerathewohl dem armen Wagner Septolen unter. In diesem Laien steckt ein bis jetzt verkannter Beethoven.

Aber der Laie ist streng, sehr streng: „Ein Tonsetzer ohne Melodie kommt mir vor, wie Einer ohne — Genie." Meine Herren Mitarbeiter und Freunde, nicht wahr, das ist uns Allen auch wohl schon vorgekommen. Nun aber, Laie, beweisen Sie Ihrerseits einmal, dass keine Melodieen in dem Werk sind — Sie lächeln verächtlich auf uns herab und fächeln mit den Ohren. Ob dieser Laie, um unserer Klassiker zu gedenken, wohl in der Passion nach Matthäus, oder etwa in dem wohltemperirten Klavier, oder nun gar in der neunten Symphonie Melodie anerkennen würde. Kaum! „Bei Thebä liegt ein Stein, der süsse Töne von sich giebt, seitdem der Musengott seine Leier auf ihn legte. Und so oft Mozart ihn berührte, Rossini berührte, Beethoven, Spontini, Weber ihn berührten, erklang der Tondurchhauchte Stein in lieblichen Melodien." Gewiss, und Schade, dass der Stein nicht erklingt, wenn unser guter Haydn ihn mit seiner Leier berührte, den scheint der Laie nicht zu kennen. Bei Berlin ist aber eine ganze Mauer und wenn man mit einem gewissen Schädel dagegen rennt, ächzt die Mauer einen Laienbericht aus, und es springen auch Splitter umher, aber es sind Koprolithen. Der Laie K. endlich nennt uns einen „Fourier für Wagner's Unsterblichkeit." Wir bitten in Folge dieses Ausdrucks den Laien, sich öffentlich durch vollständige Namensunterschrift, wie es nach den Regeln eines ehrlichen offenen Kampfes von vornherein hätte geschehen müssen, zu demaskiren, damit wir doch erfahren können, ob der Laie vielleicht zu denen gehört, die bei ihren eigenen Productionen, bis jetzt solcher Fouriere entbehrt haben. Zugleich aber möge er noch einmal, wenn auch nur einen Act von Rienzi hören, dann seinen Bericht durchlesen und sich fragen, auf welcher Seite der grössere Lärm, die ärgere Geschmack- und Formlosigkeit sei?

Mit Vergnügen werden wir dem Laien, sobald er sich genannt hat, auf jeden seiner Artikel, Zug um Zug antworten.

Ernst Kossak.

Nachrichten.

Berlin. Am Sonntag den 7ten gelangte zu uns die Nachricht, dass die irdische Hülle Felix Mendelssohn-Bartholdy's, um hier zur Ruhe bestattet zu werden, am nächsten Tage in aller Frühe mit einem ausserordentlichen Eisenbahnzuge eintreffen würde. Für den Empfang und eine würdige Todtenfeier konnte daher nur in aller Eile gesorgt werden. Denn die Angehörigen des Entschlafenen hatten bestimmt, dass die Leiche sofort zur Ruhestätte geleitet werden sollte. Ein Comité, bestehend aus Hrn. Kapellmeister Taubert, Hrn. Concertmeister Ries und dem Herausgeber dieser Blätter, traf die erforderlichen Einrichtungen, nach denen das allgemeine Kunstpublicum der Stadt sich an der Feier betheiligen konnte. Um 6 Uhr Morgens nahm der Leichenwagen die Hülle des Dahingeschiedenen auf, ein Musikcorps des Directors Braune geleitete den Sarg von dem Bahnhofe durch die stillen Strassen der Stadt bis zum Halleschen Thore. Hier empfing den Zug ein zweites Musikcorps des Directors Wieprecht mit dem Trauermarsch aus Beethoven's *As-dur*-Sonate. An der Grabstätte hatten sich der Königl. Domchor unter Neithardt's und mehrere Mitglieder der Singakademie unter Rungenhagen's Leitung aufgestellt. Ersterer begrüsste den Zug mit dem Choral: „Jesus meine Zuversicht"; Hr. Prediger Berduschek sprach sodann tiefgefühlte Worte der Anerkennung, indem er in wenigen Zügen bezeichnend das Bild des genialen Tondichters entwarf und auf den grossen Verlust, welchen die Kunst durch seinen Tod erlitten, hinwies. Sinnig verflocht der Redner die nahen Kunstbeziehungen der beiden nun bei einander ruhenden Geschwister. Zum Schluss sang der Männerchor den Gesang: „Wie sie so sanft ruhen", worauf der Domchor mit einem vom Musikdirector Grell componirten Bibelspruch die erhebende Feier beschloss. Unter andern Verhältnissen, vielleicht sogar wenige Stunden später, hätte die Bestattung eine der glänzendsten und volkreichsten werden können, wie sie grosse Männer verdienen. Allein es hatte etwas ungemein Erhebendes, nachdem in Leipzig, wo der Künstler für sein Wirken sich die Heimathsstätte aufgeschlagen, das vollste Maass theilnehmender Liebe über den Dahingeschiedenen ausgeschüttet worden — hier für ihn einen Auferstehungsmorgen feiern zu sehen, der ihn in das Reich der Verklärung hinüberleiten sollte. Es war kein frisches Grün, das dieser Morgen aus dem Schooss der Erde hervorlockte; aber falbe Blätter hingen stumm an den Bäumen oder wogten in geheimnissvollem Schweben über das Grab hin, und der erste Sonnenstrahl winkte den Trauernden einen schönen Morgengruss herüber und brachte die Kunde, dass der frühe Lebensherbst des Verblichenen sich dort in einen ewigen Frühling verwandelt habe.

— Rudolph Willmers giebt morgen sein erstes Concert im Saale der Sing-Academie. Machen wir auf diesen Künstler unsre Leser ganz besonders aufmerksam, so erfüllen wir eine

Pflicht gegen Leser und Concertgeber. Der Künstler, einer der Ausgezeichnetsten in jeder Richtung des Clavierspiels, voll Wärme und Poesie, vollendet in der Technik, wird jeder Anforderung genügen. —

— Die Herren Löschhorn und Gebr. Stahlknecht weihen die Montag Trio-Soirée zu einer Gedächtnissfeier Mendelssohn's, durch den ausschliesslichen Vortrag von Compositionen des grossen Verstorbenen.

Königsberg. Die Oper nimmt unter Leitung des neuen Musikdirectors Sobolewski und des jetzigen Regisseurs Hassel, denen die Ballet-Arrangements des Hrn. Balletmeister Fricke noch zu Hülfe kommen, einen nicht unbedeutenden Aufschwung. Die „Stumme" neu einstudirt (Masaniello, Hr. Beyer; Pietro, Hr. Grübel; Fenella, Frl. Müller; Alfons, Hr. Curti; Elvira, Frl. Jakobson, welche Letzteren auch als Nemorino und Adine sehr gefielen) hat einen solchen Enthusiasmus erregt, dass sie in fünf Tagen zwei Mal, das zweite Mal bei brechend vollem Hause gegeben werden konnte. *L. Th. Chr.*

Köln. Die „Musketiere der Königin" haben hier missfallen, denn kurz auf einmal folgten „Figaro", „Nachtlager" und „Tell", worin Hr. Fernau vom Stettiner Theater recht gefiel.

Frankfurt a. O. 4. Novbr. 1847. Gestern Abend ging hier „die Königin von Leon" oder „berührt die Königin nicht" von Xaver Boisselot über die Bühne. In diesem Werke, ganz der moderneu französischen Schreibart angehörig, hatte Fräul. Meyer, eine junge Dame mit mässigen Gesangsmitteln, welche nicht gebildet genug sind ein reines Portament auszugeben, — die Rolle der Königin, und führte dieselbe ansprechend aus. Fernando d'Aguilar, in der Hand von Hrn. Niessen, sowie Maximus, Hr. Werner und Estrella seine Frau, Fräul. Montoff, waren recht brav. Besonders sprach uns Hr. Schneider, Don Fadrigues, an, der sein Ministerlied, sowie sein grosses Duett mit der Königin, beides sehr ansprechende Musikstücke, beifallerregend sang. — Was die Composition anlangt, so ist dieselbe nicht ohne gefällige Gedanken, nur scheinen Auber und Cherubini stetig mitgeholfen zu haben. Gott Komus raunt uns dabei zu: „kritischer Deutscher zertrümmere deine beurtheilende Feder, und bewundere dieses Werk voll erschütternder Gedankentiefe!" —

Elberfeld. In diesen Tagen ist hier bei Arnold die von W. v. Waldbrühl besorgte, von J. Rietz, jetzigem Operndirector in Leipzig, für 4 Männerstimmen eingerichtete Sammlung deutscher Volkslieder (die Volksliederhalle) durch zwei neue Lieferungen vermehrt erschienen.

Hamburg, Stadttheater. Kücken's Oper wird, obgleich man schon sechs Wochen daran probirt, erst Mitte November aufgeführt. Der Componist selbst leitet die Proben, die Sänger klagen über die Schwierigkeiten ihrer Partieen, aber nicht wegen des Ungewöhnlichen, Grossartigen in der Musik, sondern über den Mangel an prägnanter Melodie. Ob die Klagen gegründet sind, wird sich zeigen. *L. Th. Chr.*

Frankfurt a. M. Der Vorstand des hiesigen Museums zeigt an, dass das Museum den 12. Nov. eröffnet werden wird und bemerkt dabei, dass die Meisterwerke Beethoven's und anderer grossen Künstler, welche nicht für die Bühne bestimmt sind, nur im Museum „mit voller Orchesterbegleitung" zur Aufführung kommen und dass viele angehende, seitdem zu hoher Anerkennung gelangte Talente erst durch jene Anstalt dem Publicum bekannt geworden sind.

Wien. Die Unternehmer der Concerts-Spirituels sind in den Besitz von drei bisher noch unbekannten Symphonieen von Mozart gelangt, welche sie in ihren nächsten Concerten aufführen lassen wollen.

— Mad. Ernst-Kaiser, welche längere Zeit von einem Katarrhalfieber befallen war, ist schon auf dem Wege der Besserung und wird ehestens in Titl's „Wolkenkind" singen.

— Kücken, Flotow, Benedikt waren hier, und keine ihrer neuen Opern kam zur Aufführung. „Der Prätendent" treibt sich schon lange genug in den Zeitungen als zur Aufführung bestimmt herum, und Flotow's „Martha" werden, so wie Benedikt's „der Alte vom Berge" auf spätere Zeit aufbewahrt. *W. Z.*

Leipzig. Der Tod Felix Mendelssohn's ist für uns ein unersetzlicher Verlust. Ich brauche Ihnen nicht zu schreiben, was Mendelssohn der Kunst überhaupt gewesen ist; wir empfinden aber tief, was er uns als Künstler und als Mensch war, einen wie anregenden und fördernden Einfluss sein Wirken auf die hiesigen Kunstzustände seit Jahren ausgeübt hat. Die Nachricht von seinem Dahinscheiden setzte die ganze Stadt in tiefste Trauer. Dieses Gefühl des Schmerzes gab sich nun auch in vollem Masse bei der Todtenfeier am 6ten Nachmittags kund. Man darf ohne Uebertreibung sagen, dass die ganze Stadt sich an derselben betheiligte. Gelehrte, Künstler, die Mitglieder der Bühne, ja alle Corporationen der Stadt waren bei der Todtenfeier zugegen; aus Dresden hatten sich die ersten Kunstnotabilitäten eingefunden. Eine unabsehbare Menschenmenge umwogte den Trauerzug, welcher sich von dem Sterbehause durch die Hauptstrassen der Stadt nach der Universitätskirche begab. Hier leitete ein ernstes Orgelpräludium die Feier ein, während der Sarg auf einen Katafalk gestellt wurde. Zwei Choräle, der eine aus dem Paulus, bereiteten die von dem Prediger Howard gehaltene Gedächtnissrede vor. Der Schlusschor aus Bach's Passionsmusik: „Wir setzen uns mit Thränen nieder" beendigte das für uns so bedeutungsvolle Trauerfest. Dann geleitete man den Todten nach dem Eisenbahnhofe. Wir empfinden tief den Verlust des Dahingeschiedenen, deshalb berührt es uns schmerzlich, seine irdische Hülle von uns scheiden zu sehen. Das Wirken des grossen Mannes war so eng mit den hiesigen Kunstverhältnissen verflochten; viele Freunde und Jünger der Kunst weideten sich an dem grossen Talente des Meisters und wurden durch ihn in den Tempel der Kunst eingeführt, dass gewiss Mancher gern an seinem Grabe verweilen und ihm eine Thräne des Dankes weihen würde. Doch mögen wir den Empfindungen der Angehörigen nicht vorgreifen, und deren Gefühl der Pietät achtend, senden wir auch der entfernten Leiche unsern Scheidegruss nach.

Nürnberg. Am Reformationsfeste, den 31. Oct., verbanden sich die hiesigen Männergesang-Vereine Cäcilia, Liederkranz, Modenstart- und Singverein zu einer — wie der Nürnberger Correspondent berichtet — grossartigen Production in dem Katharinensaale, deren Ertrag für den Beselesfonds bestimmt ist. „Ein Chor von 170 Stimmen vermochte den ernsten, des Tages wie des Zweckes würdigen Gesängen eine Feierlichkeit und Kraft zu geben, welche ihre herzerhebende Wirkung auf die Zuhörer nicht verfehlen konnte. Den patriotischen Bemühungen der Gesangvereine entsprach eine sehr zahlreiche Theilnahme des Publicums."

Paris. Von dem neuen Opernhause im Local des Circus Franconi auf dem Boulevard versprechen sich die Pariser sehr viel, da Adam ein sehr thätiger Mensch ist. Die „Nationaloper" soll mit einem musikalischen Prolog eröffnet werden, wozu Auber, Halevy, Caraffa und Adam selbst die Musik geschrieben haben. Der Text ist von Alphons Roger und Gust. Woer, den Verfassern des Textes der „Favorite". Sodann wird eine grosse dreiactige Oper „Gastibelza" gegeben, deren Sujet aus einer Ballade Victor Hugo's entlehnt ist. Der Text ist von den Herren Dennery und Lormont, zwei Celebritäten des Boulevard du temple, und die Musik die erste Arbeit eines vom Institute gekrönten jungen Musikers Hrn. Maillart. Am folgenden Tage wird Berton's Aline gegeben, die Adam neu instrumentirt hat. Die Eröffnung ist auf den 5. Nov. festgesetzt.

— Chateaubriand's „Atala" ist nun auch für eine Symphonie-Ode, wie die „Wüste" bearbeitet worden.

— Carl Eckert, welcher augenblicklich hier anwesend ist,

geniesst der ehrendsten Auszeichnung unserer Kunstnotabilitäten. Mad. Viardot-Garcia führte den talentvollen Künstler, durch den Vortrag seiner schönen französischen Romanzen, in alle Soiréen ein; die Aufführung seiner Oper Wilhelm von Oranien, in französischer Sprache, wird in Haag vorbereitet. Auch eröffnet man ihm die Aussicht, dieselbe hier in Scene zu setzen.

Warschau. Nachdem Moriani sein Gastspiel in Bologna beendigt hat, wird er in Deutschland Concerte geben und dann hier auf längere Zeit verweilen.

Neapel. Die grosse Staggione begann im San Carlo-Theater mit Paccini's „Lorenzo de Medici," worin die Barbieri-Nini, Fraschini und Crivelli sangen.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Bas, S. de, Fant. sur Lucrezia Borgia p. le Viol. av. Pfte. — Beethoven, L. van, Andante favori. Op. 35. Nouv. Edit. — *Derselbe*, Romance. Op. 40. Nouv. Edit. — *Derselbe*, Romance. Op. 50. Nouv. Edit. — Beyer, F., Heures de Loisir. Collection de Rondeaux. Op. 92. No. 1—3. — Boisselot, X., 2 Potpour. aus: die Königin von Léon. — Burkhardt, S., Bolero. Op. 61*b*. — *Derselbe*, Tyrolienne d'Auber, variée. Op. 61*c*. — Chwatal, F. X., die Lustwandler im Gebiete der Töne f. d. Pfte. zu 4 Händen. Op. 81. Heft 9. — Diabelli, A., Euterpe. Eine Reihe moderner und vorzüglich beliebter Tonstücke f. d. Pfte. zu 4 Händ. No. 471—475. — *Derselbe*, dito f. Pfte. allein. No. 495. 496. — Dilettanten, die, Eine Sammlung leichter Stücke f. d. Pfte. zu 4 Händen. Cah. 9. — Haydn, J., Symphonie f. d. Pfte. zu 4 Händen gesetzt von C. Klage. No. 20. — Heinemeyer, C., Fant. p. l. Flûte avec Pfte. sur Lucrezia Borgia de Donizetti. Op. 5. — *Derselbe*, Fant. p. l. Flûte av. Pfte. sur un air national russe. Op. 6. — Henrion, P., Lola-Polka. — *Leonard, H., 1r Concerto p. Viol avec Pfte. Op. 10. — **Derselbe*, Romance p. Viol. et Pfte. Op. 11. — **Derselbe*, Elégie p. l. Viol. av. Pfte. Op. 12. — *Litolff, H., 3me Concerto-Symphonie national hollandois. Op. 45. — *Pauer, E., Sonate. Op. 22. — *Piatti, A., les Fiancés. Petit Caprice pour la Vclle. avec Pfte. Op. 7. — Rummel, C., Souvenir d'Espagne. Fantaisie. Op. 90. — Sammlung beliebter Tänze f. d. Pfte. zu 4 Hd. No. 1. 2. — Sammlung beliebter Tänze f. d. Pfte. No. 1—5. — Stenglin, V. v., Walzer, Galoppen etc. Op. 13—16. — Winkler, L., Collection de Fantaisies. Op. 16. 17. — Wolff, E., Duo brillant sur l'Eclair d'Halevy p. le Pfte. à 4 ms. Op. 146. — *Derselbe*, Tarantelle. Op. 148.

Baumann, A., Oesterreicher Ländler f. d. Zither. Op. 12. Heft 1—3. — Binder, J., 5 Präludien für d. Orgel. Op. 1. — Sechter, S., 5stimmiges Präludium variirt f. d. Orgel. Op. 20.

B. Gesangmusik.

David, F., le Nuage. Rêverie. — *Derselbe*, Fleur de Bonheur. Mélodie. — *Derselbe*, Gardez-vous, mon coeur, de l'aimer. Rêverie. — *Derselbe*, Magdaleine. Chant moyen-age. — Grobe, J., 3 Quodlibets f. d. Männerchor. — Gambert, F., die beiden Täubchen f. Sopr. oder Tenor. Op. 22. — Krall, J., Wunsch. — Latour, d'Aristide de, Oui Monseigneur. — Masini, F., Seul, Mélodie. — Pauer, E., Sie ist mein. Lied f. Alt oder Bass. Op. 24. No. 1. — Proch, H., Nachts, f. Sopr. od. Tenor u. f. Alt od. Bar. Op. 139. — Rossini, G., Der Barbier von Sevilla. Oper f. d. Umfang jeder Stimme. Melodicon. Heft 8. — *Derselbe*, Cavatine aus: Cenerentola, für Bass. — Russisches Lied, die Nachtigal, f. Sopr. od. Ten., f. Alt od. Bar. — Schubert, F., der Gondelfahrer. Op. 28. — *Derselbe*, die Sehnsucht, für Bass. Op. 39. — *Weiss, G. G., 5 Gesänge f. gemischte Stimmen. H. 1. 2. — Wiedebein, G., Lieder f. Sopr. od. Ten. 2te Aufl.

C. Instrumentalmusik.

*Alard, D., 10 Etudes brill. p. le Viol. avec 2e Viol. — Diabelli, A., der musikalische Gesellschafter für 1 Flöte. No. 81—83. — Léonard, H., Romance pour Viol. seul. Op. 11. — *Derselbe*, Op. 10—12. & Piatti, A., Op. 7. s. Pianofortem.

Sämmtlich zu beziehen durch Bote u. Bock in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 47. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 17. November 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
in Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Halbjährlich 3 Thlr. }
Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Wiederum acht neue Kammermusikwerke.

„Hat Natur uns viel entzogen
„War die Kunst uns freundlich doch gewogen."

Diese Worte des Dichters mögen uns zu dem artigen Häuf-
lein neuer vorliegender Kammermusikwerke geleiten. Wenn
ich nun zunächst sage: „neue Werke", so will ich damit
nicht ausgesprochen haben, dass das Neue auch immer neu
ist. Und so wenig dieses der Fall, mag der Leser auch
mir, als Referenten, zumuthen, Neues zu sagen, insofern
es *novum atque inauditum*. Mir fiel zu der Vorstellung des
Neuen aus der Synonymik der feine Unterschied im Latei-
nischen zwischen dem *Recens* und *Novum*, dessen unsere
Sprache leider entbehrt, ein, als ich den kleinen Blocksberg
der Nova hinanklimmen wollte und unterweges kitzelte mich
noch das hübsche Wortspiel des *Recens* mit dem *Recensens*,
der ich bin, und dem ich durchaus nicht so ein *recens Ens*
zu sein wünsche, als manches und manches dieser Kunst-
werke ist. Vielleicht könnte man es mit: „frisch, aufge-
wärmt" am besten im Deutschen wiedergeben, wogegen
sich, wie von selber, zu dem Neuen gern die Vorstellung
des Ungehörten, lieber des Ursprünglichen gesellt.
Wie sich dies Jeder, sein und schaffen zu können
wünscht, so auch Schreiber dieses, wie ihm Niemand ver-
argen wird, sich und den vor ihm liegenden Werken. Auf
sothanem Blocksberg angekommen, erschrak ich einiger-
maassen über das Wörtlein: „Wiederum", so da droben
stehet. Aber lieben Freunde, die ihr mir mit euren Sona-
ten und Trio's solchen schwülen Tag, wie dieser ist, machet,
das sollt und braucht ihr euch gar nicht anzunehmen. Denn
es kommt vor allen Dingen immer darauf an, wie man ein
Wörtlein, das man spricht, betont. Nun wahrhaftig, ich war
durchaus nicht böse auf euch, als ich das Wörtlein: „Wie-
derum" sprach, wenn ich mich auch eben nicht so sehr
freute, als der Bauer, dem das Haus brennt. Sondern ich
war nur ein wenig freudig erschrocken, da ich wiederum
acht neue Kammermusikwerke vor mir liegen sehe, so eben
hatte ich ja eine gleiche Zahl besprochen (No. 31. 32.) und
als ich nun die Nachrichten mit ihren Klageliedern über die
Kartoffelkrankheit gelesen, da, nun merk's, lieber Leser,
da fiel mir Schiller's gutes Wort ein: „Hat Natur uns viel
entzogen, war die Kunst uns freundlich doch gewogen."
Wenn's so zugeht, dachte ich bei mir, so könnte es am
Ende noch dahin kommen, dass jener berühmte Ausruf in
Richard dem Dritten dahin abgeändert werden würde: „Ein
Trio für eine Kartoffel!"

Wie nun so ein kleiner Unterschied zwischen *recens*
und *novum*, so auch zwischen Gut und Ausgezeichnet.
„Gut" ist überhaupt ein relativer Begriff. Als der liebe
Herrgott die Welt erschaffen, da hat er selber seine Werke
recensirt, als der erste unseres Geschlechtes, und siehe da:
„Es war Alles gut, sehr gut." So gut zwar sind die neues-
ten Kammermusikwerke nicht, wenn auch deren Schöpfer
hin und wieder den lieben Herrgott im Kleinen spielen wer-
den, sobald sie selber, wie dieser, den Recensenten machen.
Dennoch ist aber auch nichts davon absolut nicht gut; al-
lein es ist nur nicht sehr gut, nur nicht ausgezeichnet.
Wie es heuer so gar eben nicht selten ist, einen guten
Styl zu schreiben, so ist's gar gewöhnlich, einen richtig mu-
sikalischen Satz, geordnete Periodenreihen u. s. f. in einem
Tonwerke anzufinden. Da steht Note bei Note, Satz bei
Satz — aber es fehlt gar oft nur der Odem, der lebendig
macht; es ist ein Buschwerk, aber nicht der feurige Busch,
in dem Gott erscheint. Ein Luftball steigt gen Himmel, aber
wir wissen schon, dass er wieder zur Erde fällt. O könn-
test du doch zur Sonne fliegen! Es ist alles gut, recht
gut; aber ausgezeichnet wenig. Dennoch erfreut je-
nes und gewiss erblüht in dem schöneren Streben eine

schönere Zeit unserer Kunst. Es sei an uns, es anzuerkennen, und es damit zu fördern, dass wir es erkennen, sei unser Wunsch; so gewiss es auch ist, dass das wahrhaft Gute, dessen nicht bedürftig, sich allein durch sich Bahn brechen wird!

Was besonders in der neueren Kammermusik als überwiegend gut, ja meist als vollendet in die Augen springt, das ist die musikalische Form. Zwar ist es wesentlich noch dieselbe, als sie schon sehr lange üblich ist. Indessen erwägt man, wie schwer musikalische Gestaltung überhaupt ist und wie wenig Holpriges, sondern wie so viel Schönes, Ebenmässiges, Abgerundetes mehr oder weniger in allen diesen Werken angetroffen wird, so muss man zugestehen, dass die Kunst dieserseits gegenwärtig auf einer hohen, sehr hohen Stufe stehe. Was zwar von einem Collegen an dieser Zeitschrift darüber gesagt worden, dass die formelle Seite der Kunst, d. i. die Seite der Gestaltung, eine rein äusserliche sei, ist richtig. Indessen darum ist doch jene durchaus nichts desto weniger von schwerem Gewichte, denn so wie alles in der Welt seine Aussenseite hat, wie der Mensch selber zunächst dieser Leib mit seinen Gliedern; so und dann erst gelangen wir von jener Aussenseite an das Innere, an den Inhalt. Erst fragen wir: wie gestaltet? ob richtig oder unschön, ob ebenmässig oder rauh? Dann erst wenden wir uns zu der Seele und wenn auch nicht immer im schönen Körper die gleich schöne Seele wohnt, so wird doch in einer unschönen Hülle schwerlich Jemand mehr als Plattes und Gemeines vermuthen und in den wenigsten Fällen gar irren. Ebenso mit der musikalischen Form.

Wenn nun weiter die höchste Aufgabe die ist und auch von uns dahin erkannt wird, dass der Inhalt die Form durchdringe, so müssten wir von diesem Gesichtspunkte, so sehr wir auch die hohe Vollendung der Form bei den meisten neuen Kammercomponisten würdigten, Vieles, ja das Meiste, doch noch sehr der Vervollkommnung fähig und bedürftig halten. Originalität lässt sich allerdings mehr erwünschen, als herbeibefehlen. Vor Allem sollte man doch aus den Meistern immer besser ersehen, wie sie sich bestreben, die beiden Hauptthemen charakteristisch festzuhalten und in das glänzendste Licht zu setzen, indem sie dieselben von einander als verschiedene Zwei trennen. So wird das Verschiedene einheitlich mit einander gemacht, indem es durch Verbindungssätze, welche nichts Ueberflüssiges enthalten dürfen, verknüpft wird; es wird, weil ausgeprägt, fasslich, wir können es erfassen, es findet in uns selber Anknüpfungspunkte, wir lassen es gleichsam im Augenblicke mit in uns entstehen, es ist ursprünglich, es sucht und findet seinen Ursprung in dem Menschen, in uns wieder. Das Originelle ist dagegen nicht das Gesuchte, Ablegne, Sonderbare, Grillenhafte: diesem mögen wir nicht gern folgen, sondern wenden uns davon ab. Das Charaktervolle in den Themen, dies ist es, welches wir von den neuen Werken der Kammermusik fordern; das ist, was wir um so eher bedingen können, als jenen formellen Ansprüchen von ihnen im Ganzen so befriedigend genügt ist; das ist, worin sich alle Werke, eins von den andern unterscheiden, wie sich der Mann von dem Manne; das ist, was dahin wirkt, dass nicht ein Werk uns erschöpft, sondern dass wir, wenn wir zwanzig Trios schreiben, dennoch wieder neu sind, d. h. neu in jenem Sinne des *Novus neque auditus* (wenn auch nicht *inauditus*) nicht aber im Sinne des *Recens*.

Aehnliche Vorbemerkungen habe ich in obenerwähnten Nummern dieser Zeitung zur Anknüpfung gegeben. Ich verweise auf diese, so wie auf etwa noch folgende an zukünftige Werke anzuknüpfende. Es bedarf kaum der Erinnerung, dass sie von dem Standpunkte einer möglichst reinen, objectiven Kritik erwachsen sind. Allen den Künstlern, über welche nachstehend begutachtet wird, bin ich persönlich nicht, und vielleicht eben so wenig namentlich bekannt, als viele von ihnen es mir sind. Genug, es ist die Sache, der wir dienen, und unter ihren Bannern sei alles gewagt, was ihr gilt! Kritik ist nicht allein ein Prüfstein für Andere, sondern ein Spiegel, den wir uns selber vorhalten, insofern wir selbst zu schaffen vermögen — im weitesten Sinne ist sie eigentlichste Lehrmeisterin.

Cornelius Gurlitt, Zweite Sonate für Piano und Violine. Op. 4. Hamburg bei Schuberth & Comp. Part. und Stimmen. *H-moll.*

Gleich in diesem Werke suchen wir vergebens nach charaktervollen Themen, und wenn sein Verfasser so fortfährt, kann er wohl hundert Sonaten schreiben und eine wird der andern gleichen. Wie eine Sonate geformt sein muss, diese Kunst ist zu ihrem Glücke jetzt sehr verbreitet. Da man einen Stiefel machen gelernt hatte, i. e. seine Form, fragte man, wie schön er dir und mir stehe. Dass er von Leder ist, genügt nicht. Noten sind Buchstaben, aber Buchstaben tödten, nur der Geist giebt Leben. Ihr schreibt wohl, aber wo das, was ihr Euer nennen könnt? Das Eigenthümliche an dieser Sonate ist vielleicht das Sonderbare, das Unerquickliche. Und denkst du auch gar, dass die Quinten dich vielleicht absonderlich schön kleiden, besser als jeden Andern? Weiter ist's gefährlich, sich in die Manier eines Componisten zu setzen, welcher bei aller dieser Manier doch Geist besitzt, wie Mendelssohn. Alle die feinen Züge, welche nur Ihn und seine Arbeiten auszeichnen, vermissen wir bei Andern, welche nachbilden. Eine Manier braucht bei solchem Geiste für nichts Allzuschlimmes angesehen zu werden, ja sie kann sogar dem Meister zu einer Liebenswürdigkeit gerechnet werden. Wenn Raphael hin und wieder kleine Verstösse gegen eine correcte Zeichnung gemacht hat, so folgt noch nicht: dass sie einem Jeden ebenso zu Gute gehalten werden, oder wohl gar, dass, wer Verstösse der Art macht, mit ihm verglichen wird. Das brodelnde Töpfchen, diese glühenden Feuerwürmchen diese neckenden und zerrenden Elfchen, alle diese Sommernachtsträumereien — sie mögen zu seiner künstlerischen Individualität gehören, in welcher er auch gar oft und gern erschienen ist. Aber — und ein langes Aber — wenn nun alle Künstler in solche Manier ausschlügen, was sollte aus der Kunst werden! Was ihm sonst noch eignet, würde in eine besondere Abhandlung, dessen Charakteristik betreffend, gehören. Oft scheint er ein musikalischer Jeremias auf den Burgtrümmern der verstörten Tochter Zions sitzend, die übrigen Seher zu weichen, wüsten Klageliedern mitfortzureissen, gleich als hätten sie von den Wasserflüssen Babylons die an den Trauerweiden hangenden Harfen wieder angestimmt. So viel Klage, so viel Wehe! — O wer wird uns einmal die Thränen wieder trocknen, wer uns wieder trösten? — — — Hr. Gurlitt nicht! Seine Sonate ist trübe und wüst. Sie ist es, um es zu sein. Der Schmerz ist nicht, so zu sagen, construirt durch Combination der Themen, d. h. der musikalischen Gedanken, diese liegen matt hintereinander. Von Contrapunkt keine Spur! Die Violine fristet ihr Dasein von dem Piano, so dass sie erst später zugeschrieben scheint. Oft ist sie gar überflüssig und mag dem Componisten unbequem geschienen sein. Den beiden Instrumenten fehlt obenein eine gewisse leichte Biegsamkeit, obwohl sie bis auf Geringes unschwer auszuführen sind. Der Verf. möge auf saftigere Cantilenisirung der Themen, auf deren Charakteristik und auf tüchtigere Verwebung der Stimmen, einem Duo unerlässliche Bedingung, mehr Studium verwenden, so wird er bei grösserer Selbstständigkeit Vollkommneres zu leisten im Stande sein, da er im musikalischen Satzbau gewandt genug ist, wie er in den drei Sätzen der Sonate beweist.

Ch. de Bériot, Premier Trio pour Piano, Violon et Vclle. Op. 59. Mainz bei Schott's Söhnen. *D.* Part. und Stimmen.

Es kann nicht fehlen, dass Hr. Bériot, so gewandt in seinen Concerten, ein Tonstück von drei Sätzen und für drei Instrumente zusammenzubringen vermag — und dies „Trio" benennt. Hier hat einmal dies, anderswo jenes ein Solochen. Auch hin und wieder ein vierstimmiges Sätzchen! Danach aber bescheidenes Zurücktreten der Stimmen in die überwiegende Masse der durchweg homophonen Begleitung. Die Themen sind artig, nur ergehen sie sich nicht selten in die bekannten Concertfanfaren; die Instrumente höchst praktisch behandelt, klingen Wunder wie! Nur das Piano arbeitet doch gar zu mager für die Zeit. Und die Modulation — wie unschuldig (im ersten Satze ist gar kein Modulationsatz, also ist's eigentlich billig wohl mehr Sonatine, ein Trioletto). Doch mag Bériot noch so viel Trio's schreiben, ja sich bemühen, der Rüge irgend welchen Kritikers durch bessere Erkenntniss entgegenzuarbeiten — dennoch werden sie alle diesem ähneln und in dem einen haben wir für alle genug. Bériot ist zu sehr Concertschreiber, drum schreibe er Concerte — warum will er just Trio's schreiben, da ihm hierzu tieferes Wissen und Vermögen in der Kunst abgeht? Um ein Trio oder Quatuor zu schreiben, studire er doch noch bei irgend einem wackern deutschen Meister ja erst Contrapunkt, bei Spohr, Lachner oder Schneider, die verstehn's und werden ihm sagen, was ihm fehlt.

J. van Boom, 1r gr. Trio pour Piano, Viol. et Vclle. Op. 14. Hamburg bei Schuberth & Comp. *E.* Part. u. Stimmen.

Auf dies Werk auch findet unsere Einleitung vollkommenste Anwendung. Es ist überraschend, zu sehen, wie entschieden sich in dieser sehr umfangreichen Arbeit (55 S.) eine frühere Periode, nämlich die Kalkbrenner'sche, abspiegelt. Lebten wir noch in ihr, so würden wir dieses Trio mit lebhafter Freude begrüssen. Hiermit ist zugleich ausgesprochen, dass dasselbe im glänzenden concertirenden Style gehalten ist, während dieser Zweck den classischen Compositionen nur nebenhergeht. Indessen werde hiermit gebilligt, dass, wenn Jemand Charakteristisches nicht zu schaffen im Stande ist, er wenigstens Brauchbares (Praktisches) im leichten gefälligen Flusse schaffe, seine Feder zur behenden Geläufigkeit heranbildend. Darum ist dieses Trio von der Art, dass es dreien Spielern treffliche Gelegenheit giebt, ein glänzendes feuriges Spiel zu entwickeln und zu eben diesem Zwecke werde es ihnen empfohlen. Der zu lange Aufenthalt in fremden Tonarten hat schon früher Gelegenheit zu einer Bemerkung gegeben. Man vergisst darüber die Haupttonart. Eine solche Manier rührt ebenfalls aus der Virtuosenzeit und erklärt sich dahinein. Der tiefsinnende Componist verwebt die Themen zu einander, der dilettirende reiht sie nach einander in Passagenreihen. Dieser wird sich darum auch erschöpfen, während jener immer neu; der erste *recens*, der andre *novus* in der That! Und darum mag Jener noch so viel Trio's schreiben: eins wird dem andern gleichen. Doch wer möchte nicht von Beethoven noch ein Schock Trio's kennen lernen: eins ist nicht das andere. Auch Hr. Boom wird sobald nicht ein neues Trio herausgeben, welches vor dem uns vorliegenden sehr viel als neu hervorstäche, selbst wenn er Tonart, Geschlecht, Rhythmus, Takt u. dgl. anders macht, als hier. Die Individualität, es kann nicht genug gesagt werden, liegt tiefer in der Kunst. Habet sie! — Die Ausstattung ist rühmenswerth.

Hermann Berens, 1r Trio brillant pour Piano, Viol. u. Vclle. Oeuv. 6. Ebend. *E-moll.* Stimmen ohne Part.

Brillant, wie es der Verfasser nennt — nein, ist dieses Trio nicht. Eher ist es in dem älteren Kammermusikstyle geschrieben. Jede Stimme ist ergänzender Theil des mehr harmonisch gehaltenen Satzes, so bald das Piano, bald die Geige Ober- und Mittelstimme d. h. nicht obligat, sondern, wie gesagt, ergänzend. Die Themen sind kurzathmiger, jedenfalls von dem weitausgreifenden modernen Figurationswesen abweichend. Dies Werk ist daher Gegenfüssler zu dem eben besprochenen, welches mit grösserem Rechte brillant heissen mag. Es gehört in die Mozart'sche Periode und dessen Werken nähert es sich, *was Glanz der Instrumentalstimmen betrifft, kaum* — dem Umfange des Werkes aber und der Anlage nach *ganz* Ebenbild davon, ist es dem *Geiste nach gleichfalls rühmliches* Nachbild. Wer kann, *sei originell! Wer nicht, ahme die besten* nach. Gesund wird er, *wie Hr. Berens dabei immer* bleiben. Die Ausstattung *kommt der vorigen nicht gleich,* obwohl aus derselben *Verlagshandlung ausgegangen.* Warum keine Partitur, *dürfen wir wohl mit Recht fragen.*

C. G. Reissiger, 17me grand Trio pour Piano, Viol. et Vclle. Op. 183. Leipzig bei Peters. *F.* Stimmen ohne Partitur.

Fleiss und Geschicklichkeit, wie grosse Leichtigkeit wird dem Componisten Niemand absprechen. Aber es ist immer Dasselbe, was er beut — es ist nach gerade seine Manier. Weit über Bedürfniss gewiss! Reissiger sehe, was junge Talente auf gleichem Gebiete leisten, unbefangen an — und die Feder wird ihm aus der Hand sinken. Oder sollten seine Passagenreihen ihn noch sonderlich neu dünken? Oder seine harmonischen Combinationen, seine modulatorischen Wendungen? Längst verlebte Zeit, in der irgend eine frappante Wendung der Composition Relief verlieh! Wieder sei es gesagt: es ist an uns, zu individualisiren. Wer es nicht vermag, der liefert Maculatur. Es kann nicht fehlen, dass ein umfangreicheres Werk, wie ein Trio, manche Blüthe hier namentlich im letzten in seiner Art sehr frischen Satze birgt. Im Ganzen indessen, sei bemerkt, gehört die Behandlung der Pianostimme einer ältern Zeit an, in welcher man diese Stimme mehr vom Standpunkte der Begleitung (des Accompagnements) ansah. Es gesellen sich dazu die Concertpassagen eben jener Zeit, denen man ansieht, dass sie als blendendes Material an die Composition herangebracht, nicht aus dem Herzen geströmt sind. Will man indessen, so kann man, wenn man einige Stufen in den Ansprüchen hinuntersteigt, diese Arbeit in ihrer Art für sehr vollendet halten. Verfolgte die Kritik solche ihr von manchen Seiten neuerdings vorgeschlagene Maxime, den Künstler als solchen mit seinen Particularitäten zu nehmen und nicht vielmehr von dem absoluten Standpunkte der Kunst; so könnten wir nur sogleich überhaupt die Feder bei Seite legen und alle Kritik hätte ihre Endschaft erreicht. Denn dass ein Jeder sein Bestes darbringt, daran ist nicht zu zweifeln. In sich, nach seiner Kraft, nach seinem Vermögen, nach seinen Verhältnissen, seiner Bildung u. s. w. ist ein Jeder anzuerkennen. Solche Nachsicht der Kritik aber wäre nicht nur ganz thöricht, sondern sie wäre auch nichts weniger als schmeichelhaft für den Einzelnen. Die Kunst wäre schlecht berathen. Der Künstler, welcher fort und fort Werke herausgiebt, beweist schon selber, dass er sich noch der Vervollkommnung fähig glaubt. Was kann ihn denn dazu bewegen, immer mehr darzureichen? Gewiss der Wille, in noch besserem Lichte vor uns zu treten. Es ist ein Bedürfniss, nicht uns, sondern sich zu genügen, das Kunstideal immer mehr zu erreichen. Nichts muss sogar für einen Künstler kränkender sein, als ihn nur von seinem Standpunkte zu nehmen, ihn aus dem Kreise der Kunst herausreissend. Dem seligen Zelter wurde einst ein talentvoller Knabe von Jemand mit den Worten vorgestellt: „Dieser Knabe sei ein Genie." Ganz richtig und frappant war Zelter's Antwort sogleich:

„Genie's sind wir Alle." Der Wurm ist vollkommen, aber was ist er gegen das All? So kann ein musikalisches Werk in sich und von dem Standpunkte seines Schöpfers ein Ganzes sein. Es ist die Frage, was ist es der Kunst! Dies ist diejenige Frage, durch welche wir den Einzelnen mit uns zugleich zu den Sternen erheben weg von seinen Partikularitäten. Das ist die Frage, auf welche stolz sein kann, wem sie vorgehalten wird — wenn dem auch das Gewissen schlägt, an den sie geschieht. Die Ausstattung ist correct.

Charles Dancla, 2 Trio pour Piano, Viol. et Vcelle. Oeuv. 37. Wien bei Diabelli & Comp. *Es.* Stimmen ohne Partitur.

Dies Trio steht mit dem eben besprochenen fast auf derselben Kunststufe, nur dass es in seiner technischen Seite der modernen Leistung näher tritt; vorzugsweise sind die Geigeninstrumente ungemein dankbar und praktisch notirt, während das Piano, wie dort, mehr accessorisch. Besonderen Charakter suchten wir vergebens in dieser Arbeit aufzufinden — sie scheint vielmehr nur für Virtuosen von einem ihrer Brüder unternommen. So die Sätze, so die Gänge, so die Ausweichungen! Der dritte (und letzte) Satz enthält überwiegend das Ansprechendere, Durchgeführtere. Die Ausstattung ist sauber, wie man es von der Verlagshandlung gewohnt ist.

Clara Schumann, geb. **Wieck.** Trio für Piano, Viol. u. Vclle. Op. 17. Leipzig bei Breitkopf & Härtel. *G-moll.* Partit. u. Stimmen.

Sinniger als alle vorher aufgezählten, nicht allein tief empfunden, sondern auch der Tendenz treu, ist diese Arbeit. Die Verfasserin (auf diesem Gebiete begegnen wir selten einer Frau und noch seltner haben wir so gegründete Ursach, uns dessen zu freuen) wäre doch gewiss im Stande gewesen, der Virtuosität Weihrauch zu streuen. Um so höher ehrt es sie, dass sie das Opfer, was sie der Kunst darbringt, ohne denselben anzünden kann. Dies ist indess nicht dahin falsch zu verstehen, als ob dieses Werk dem Spieler nicht vollauf oder glänzend genug zu thun gäbe. Die Technik entwickelt sich bei einer Arbeit, die auf Gediegenheit Anspruch macht, aus dem Satze. Sie ist nicht Endzweck, sondern Mittel. So hier. — Die Arbeit ist von einer Sauberkeit, wie wir ihr selten begegnen; sie zeugt von so ruhiger Beherrschung der formellen Kunstmittel, als wir sie einer Künstlerin in der That nicht zugemuthet haben. So überrascht insonderheit im ersten Satze das Gegenthema zu dem sehr reizvollen zweiten Thema. Der letzte Satz hat durchweg eine meisterhafte Anlage. Das ganze Werk ist von einer wehmüthigen, stillen Trauer umflossen. Nur aus den einfachen Liedklängen des Andante's spricht Trost und Hoffnung. Es ist, wie eben gesagt, also dieses Trio mehr sinnig, als originell zu nennen. Originalität würde sich entschiedener in der Erfindung der Themen, wie in ihrer modulatorischen Durcharbeitung auszusprechen haben. Die Idee in einem Kunstwerke manifestirt sich allerdings wohl im Grossen, Ganzen. Aber sie wird um so mehr in die Augen springen, je mehr das Einzelne mit aller Macht dahinwirkt. Denn das Ganze besteht aus Einzelnem. Das Einzelne, ein Motiv, Satz, Gegensatz u. s. w. soll sich individualisiren. Die Stimme, welche es ausspricht, soll nicht als integrirender Theil des Ganzen, genauer gesagt: der harmonischen Anlage aufgehen und verschwimmen. In unserm Trio überwiegt indessen, bis auf die vorher herausgehobenen Stellen jene Weise der Composition, in welcher die Stimmen den vier-, fünf- oder mehrstimmigen Satz, äusserlich zur Vervollständigung herangebracht, nur ergänzen. Die Forderung des Dramatischen der Stimmen, so zu sagen, liegt schon äusserlich in der Aufgabe: ein Trio zu setzen. Die ganze Composition muss dahin streben: die Dreiheit der Individualität festzuhalten. Geschieht dies nicht überwiegend, so ist die Aufgabe unerfüllt geblieben. Es entstehen schmarotzerhafte faule, überflüssige Stimmen — die Nothwendigkeit der Form ist nicht da. Das Pianoforte ist in sich schon ein vollständiges Instrument. Durch die hinzutretenden Geigen soll nicht etwa der Tonmasse, ähnlich wie bei der Orchestercomposition, durch Registrirung eine Macht erwachsen, sondern die Dreiheit der Individuen muss die charakteristische Norm der Composition werden. Endlich mag schon deshalb jene Weise der Composition, die Geigen als integrirende Mittelstimmen von Harmonieen auftreten zu lassen, nicht gut geheissen werden, weil das Piano sehr leicht noch jene nichtssagenden Stimmen übernehmen kann und ja überhaupt gleiche Tonfarbe hat.

Das hier entwickelte Princip von der absoluten Dreiheit der Individualität stellt sich bei den Meisterwerken mit blendenden Farben vor das Auge. Die Kunst musste diesen Weg einschlagen und würde ihn finden müssen, hätte sie ihn nicht schon genommen. Wer ihn aber nicht wählt, der wird nie individuell in der Kunst. Er geht in Gemeinplätzen, in der Allgemeinheit unter, wie die meisten von unseren Componisten. Dieser Vorwurf ist es, den wir allen vorher genannten Trios machen müssen und welchen wir nicht umhin können, auch in bedingtem Maasse dem Werke in Rede zu machen.

Carl Lewy, Trio für Piano, Viol. u. Vclle. 14tes Werk. Wien bei Haslinger. *Es.* Part. u. Stimmen.

Mit dem eben und öfter von uns aufgestellten Principe müssten wir nun endlich fürchten, verwaist dazustehen, wenn nicht dieses Trio den schlagendsten Beweis nicht allein der Möglichkeit, sondern der erfreulichen Gegenwart desselben lieferte. Denn dies Werk ist wirklich ein Trio d. i. ein Werk im Sonatenstyle für drei Individualitäten, deren jede nach ihrer vernünftigen Bedeutung erfasst ist. Es sind alle Sätze, insonderheit der erste, in welchem füglich auch nicht eine Note unnütz dasteht, diese etwa als eine überflüssige Verdoppelung oder als eine beliebige Füllstimme, welche der alte Schlendrianismus sehr bequem: „*ad libitum*" taufte, anzusehen. Die Geigeninstrumente, so muss es der Idee nach sein, haben durchweg schlanken Gesang. Das Piano ist selbst, während es ergänzt und füllt, interessant aufgefasst. Die Anlage des ersten Satzes geschieht mit der gemessensten Besonnenheit. Der Verfasser wählte für dieses Mal dazu ein *Moderato ma non troppo.* Dass er auch feurig sein kann, spricht sich im letzten (etwas symphonisch gehaltenen) Satze aus, der ungewöhnlich rasch genommen sein will. Dass dies Werk demnach etwa durch und durch originell sei (originell ist unter andern das zweite Thema des Hauptsatzes), soll nicht gesagt sein; aber interessant ist es mindestens. Wenn, wie es scheint, der Componist desselben noch jung ist, so wird er nach Selbstständigkeit von selber ringen. Einzelne Motive erinnern an Beethoven (neunte Symphonie) und Mendelssohn. Und für jene Behauptung sprechen wieder einige minder besonnene gewaltsame Durchgangs-, auch querständige Noten. Dennoch nehmen wir nicht Anstand, diesem Trio den ersten Rang für heute einzuräumen. Bei einem Manne, der nur das, was zu sagen nöthig ist, dies aber mit einer gewissen Bündigkeit spricht, setzen wir Charakter voraus. So ist es mit den musikalischen Charakteren nicht minder. Eine derartige Bündigkeit, eine Sattsamkeit in den Cantilenen eignet dem Trio in Rede durchaus. Man könnte allenfalls in den Geigeninstrumenten zu viel Einklang finden. Dagegen gesellt sich zu jenen Vorzügen eine gewisse Erhabenheit dieser Cantilenen, so wie eine feste, besonnene Modulation. Kurz — dieses Werk enthält überwiegend Charakteristisches, Interessantes und das sichert ihm eine ehrenwerthe, feste Kunststellung. Der Verf. fahre in dieser Weise fort, es ist

die der Idee: „Trio" entsprechende. Mehr selbstständig geworden, wird er auch eigenthümlicher sein. Erzwingen lässt sich dies nicht — aber für diesmal hat er das Seine redlich gethan.

Wenn nun nur der gütige Leser von mir das Letztere in gleicher Weise sagen könnte! Schwerlich in der That kann er unzufriedener mit mir sein, als ich selber es bin. Dafür ist aber die Aufgabe des Kritikers allen Ernstes auch die allerschwerste von der Welt! Was verlangt man nicht von einem Kritiker? Belehrung ist noch das allergeringste. Dennoch diene zum Trost, dass eine musikalische Zeitung auch sogar von diesem Allergeringsten nur ganz Geringes geben kann, da sie ihr Urtheil immer mehr allgemein, theils principiell, theils formell, theils ästhetisch hinstellen kann, aber ganz und gar nicht im Stande ist, an jedem einzelnen werthlosen oder werthvollen Kunstwerke die ganze Lehre abzuwickeln. Maasslose Forderungen werden, wir wissen es wohl, an uns in dieser Hinsicht gemacht. Wir können indessen auf dieselben nicht eingehen, da wir hier weder eine Formenlehre, noch eine Aesthetik schreiben, sondern an das Maass einer Zeitschrift so wie an das der Geduld des grösseren Theiles unserer geneigten Leser gebunden sind. Hinsichts dieses letzten Punktes sind wir überzeugt, dass wir dieselbe, in solcher Weise fortfahrend, nicht so leicht ermüden werden, als wir mit Recht der wichtigen Gattung der Kammermusikwerke mehr Theilnahme zuzuwenden haben und wir nehmen schon im Voraus diese erste Tugend eines Zeitungslesers in Beziehung auf zukünftige derartige Werke in Anspruch, indem wir uns für jetzt seiner Nachsicht empfehlen.

Flod. Geyer.

Berlin.

Italienische Oper.

Nachdem wir eine Zeitlang von den Darstellungen der italienischen Oper keine Nachricht gegeben haben, führt uns ein neues Werk wieder zu diesem Institute zurück, und wir nehmen Gelegenheit, der tüchtigen Gesangleistungen desselben einmal wieder zu erwähnen. Leonore von Mercadante beschäftigte sämmtliche als tüchtig bekannte Mitglieder der Oper, Sgra. Fodor, Sgr. Labocetta, Pardini, Pigoli und andere. Es wäre überflüssig, auf deren Gesangsleistungen von Neuem aufmerksam zu machen. Daher nur einige Worte über die Oper selbst. Mercadante verläugt in dieser Oper alle möglichen Stylarten. Wir begegnen Reminiscenzen an die ältern Italiener, an Rossini und Donizetti. Dazwischen schimmern eigenthümliche und geistreiche Gedanken hindurch, die zuweilen mit ausserordentlichem, an italienischen Künstlern selten vorkommendem Geschick verarbeitet sind. In Bezug auf Instrumentation giebt Mercadante in diesem Werke so originelle Züge, wie sie bei den Italienern nicht leicht bemerkt werden. Dabei finden sich freilich auch ganz unerwartet triviale Sachen. Ernste, würdig gehaltene Cantilenen wechseln mit sprudelnden Coloraturen. Am auffallendsten erscheint dem Deutschen aber gewiss die Buffo-Partie des alten Unteroffiziers Strelitz, eines gutmüthigen Narren, der so vollständig italienisches Colorit an sich trägt, wie der Dulcamara im Liebestrank. Denkt man sich hiezu ein aus der preussischen Geschichte Friedrichs des Grossen entlehntes Sujet, Bürgers Ballade, Holtei's Tragicomödie, so will dies nicht recht zu dem Ganzen passen. Dessenungeachtet ist das Werk reich an musikalisch wie dramatisch spannenden Momenten und wir zweifeln nicht, dass sich die Oper auf der Bühne erhalten wird.

d. R.

Concerte.

Am 14. d. M. gab der berühmte Pianoforte-Virtuose Hr. R. Willmers sein erstes Concert im Saale der Singacademie. Wir haben in den letztern Jahren Dreischock, Prudent, Thalberg, Liszt gehört und wenn man jedem dieser Künstler, abgesehen von ihrem rein technischen Geschick, ein eigenthümliches Talent der Beseelung ihrer Virtuosität zuschreiben darf, so möchte grade nach dieser Seite des Virtuosenthums der Kreis neuer Erfindung als ziemlich geschlossen erscheinen. *Und doch ist es möglich, der Technik immer wieder neue unerwartete Früchte abzugewinnen. Hr. Willmers giebt dafür vollgültige und höchst interessante Belege. Seine Kunst lässt sich mit einem Worte als Virtuosität der Tonmalerei bezeichnen, soweit sie uns an dem gestrigen Tage entgegentrat. Sie ist in sofern sinnlicher und anschaulich belebter, als die seelenlose Technik anderer Virtuosen.* Seine Fantasie: „ein Sommertag in Norwegen", seine Bearbeitung des Liedes: „Flieg Vogel flieg," seine Sehnsucht am Meere sind musikalische Tonbilder, die durch characteristische Färbung ungemein fesseln. Der Gesang der Vögel, das Rauschen der Meereswogen wird von dem Künstler zu einer Anschauung erhoben, die nicht etwa an der sinnlich rohen Vorstellung haften bleibt, sondern klar und vergeistigt sich dem innern Auge vorstellt. Zur Darstellung dieser Bilder wird die vollendetste Technik, unter Andern der Triller in allen möglichen Formen mit meisterhafter Kunst verwendet. Die Kunst, mit welcher Hr. Willmers diese ihm eigenthümliche Richtung zu Tage fördert, ist in der That wahrhaft ausgezeichnet. Wir können sein Spiel in dieser Beziehung mit den zartesten Glockenklängen vergleichen. Nach einer andern Seite hin entwickelt der Künstler eine an sich bedeutungsvolle Technik, die staunenerregend ist. Seine grosse Concertetude „La Pompa di Festa" zeigt ihn uns als einen vollendeten Techniker in sofern, als die äussere Seite des Virtuosenthums hier ganz besonders in das Gehör fällt. Wäre sie überhaupt nicht vorhanden, so würde alles Uebrige, was der Künstler darbietet, nicht so anziehend klingen. Wenn wir in den vorhin genannten Compositionen vorzugsweise dem Künstler für den feinen musikalischen Salon begegnen, liefert er durch eine „Sonate heroique" den Beweis, dass er auch mit den höhern Kunstformen sich vertraut gemacht hat. Die drei ersten Sätze dieses Werks enthalten schöne, ansprechende und eigenthümliche Züge, wenn in ihnen auch der Gedanke sich freier und ungebundener bewegt, als es die Gesetze dieser Kunstform vorschreiben. Das ganze Werk wird aber von melodiösem Inhalte durchdrungen und grade dieses scheint uns an dem Künstler ein eigenthümlicher Vorzug zu sein. So erwarb er sich denn den entschiedensten Beifall der Zuhörer und darf eines solchen auch in den fernern Concerten gewiss sein. Unterstützt wurde dieser Abend durch ein von Hrn. Kraus schön gesungenes Lied und durch die Arie: „Jerusalem" aus Mendelssohn's Paulus, von Frl. v. Seydewitz vorgetragen, einer jungen noch nicht aufgetretenen Sängerin, Schülerin Otto Tiehsen's, die eine schöne und wohlklingende, wenn auch etwas schwache Stimme besitzt und in edlem Geiste die Arie auffasste.

Dr. L.

Extra-Trio-Soirée.

Um ihrerseits den Manen des Abgeschiedenen ein Opfer zu bringen, hatten die Hrn. Löschhorn und Gebr. Stahlknecht die Abonnenten zu einer ausserordentlichen Versammlung eingeladen. Ausser dem Adagio aus dem grossen Trio Op. 70 *D-dur* von Beethoven, wurden die grosse Sonate für Pianoforte und Cello Op. 58, zwei von Czerny arrangirte Lieder ohne Worte für Piano und Streichinstrumente und das grosse Trio in *C-moll* Op. 66 von Mendelssohn aufgeführt. In kurzer Zeit hatten die Spieler diese Werke, die nach der Gediegenheit des Componisten und der Gewissenhaftigkeit unserer Vortragenden langes und reifliches Studium erfordern, überraschend sicher eingeübt. Wir werden daher

diesmal statt einer kritischen Besprechung ihnen nur einen Denk zu widmen haben. *E. K.*

Correspondenz.

Danzig.

Am 13. Oktbr. gab Herr J. W. v. Wasielewski vor seiner Abreise nach Leipzig eine musikalische Abendunterhaltung. Der Concertgeber gehört einer hiesigen achtungswerthen Familie an und theilt vollkommen auch deren Sinn für gediegene klassische Musik *). Im elterlichen Hause, zum Theil von den Eltern selbst, hinlänglich vorbereitet ging er nach Leipzig, um in dem dortigen Musikinstitut sich zum Musiker überhaupt, unter David's Leitung aber noch besonders zum Violinspieler sich auszubilden. Wie sehr ihm dies gelungen, bezeugten schon frühere Blätter, in denen seines Zusammenwirkens mit den Herren v. Königslöw, Reinecke und Grabau ehrenvoll erwähnt wird. Auch bei seinem vorjährigen Besuche hat er seiner Vaterstadt davon erfreuliche Beweise abgelegt und diesmal sie nicht nur wiederholt sondern auch verstärkt. Er trug vor Beethoven's Sonate für Pfte. und Violine (op. 30. *C-moll*) Beriot's neues Violinconcert (*D-dur*) und David's Variationen über ein russ. Thema. Bei der Beethovenschen Sonate war der Deckel des Pianoforte's nicht abgenommen, sondern nur aufgerichtet und durch die Leiste gestützt; die dadurch erzeugte übermässige Klangverstärkung that der Violine einigen Eintrag, so dass ihre Spieler so wie Beethoven's Meisterwerk nicht so glänzend hervortreten konnten, als sie es verdienten. Für die folgenden Nummern wurde jener Uebelstand beseitigt und Herr v. W. verdiente nicht bloss Beifall, sondern erhielt ihn auch reichlich. Kecker Strich, präciser, voller und dabei gut nüancirter Ton, Gewandheit des Spiels und seelenvoller Vortrag sind die Eigenschaften, durch welche er den ehrenwerthen Vorbildern seines Fachs nacheifert. — Wie schon erwähnt, geht Herr v. W. zunächst nach Leipzig in der Hoffnung, dort eher, als hier, eine günstige Aussicht für ferneres Kunstleben zu gewähren. Dass diese ihm recht bald werden möge, wünscht Referent aus persönlicher Zuneigung nicht minder als aus achtungsvoller Anerkennung der bisherigen Leistungen unsers Virtuosen. Als ein ferneres Zeugniss für W.'s Tüchtigkeit mag noch erwähnt werden, dass Mendelssohn Bartholdy für den vergangenen Winter ihm bei der Oper in London ein annehmliches Engagement verschafft hatte. Leider aber durfte W. es nicht annehmen, da er den nöthigen Urlaub für die Verzögerung seiner Militairpflichtigkeit durchaus nicht erlangen konnte. Demgemäss musste er vielmehr gegen Ostern d. J. nach Danzig kommen, um — für den Militairdienst untauglich erfunden zu werden. So wenig ihn dies Resultat im Interesse seiner Kunst nun auch verdrossen hat, wünschenswerther allerdings wäre es ihm einige Monate früher gewesen. Niemand ist darüber anzuklagen; aber „Schicksal, das sind deine Tücken". Dieser Spruch hat sich bewährt; möge es recht bald auch ein andrer thun: „Gut Spiel kommt wieder".

Die Parthie des Pianoforte in der Beethovenschen Sonate hatte der hiesige geschätzte Musiklehrer Herr Louis Haupt übernommen. Derselbe trug ausserdem noch Henselt's „Tableau musical" und Rosenhain's „Scene drametique" in gewohnter Virtuosität vor. Das Instrument, dessen er sich dabei bediente, ein schon weit gereistes und viel benutztes Fabrikat unsers tüchtigen Friedrich Wiszniewski jun. that seine Schuldigkeit; lieber noch hätten wir freilich ein neues nach Erard'schem Mechanismus gebautes Instrument gehört, an dessen Vollendung Herr W. eifrig arbeitet und welches allem Anscheine nach ein wahres Meisterwerk werden wird.

Bei der Aufführung der Zauberflöte in Danzig (31. Oktbr.) debütirte als Sarastro Herr Sesselberg aus der Königl. Gesangschule zu Berlin. Referent kann seit vielen Jahren sich nicht erinnern eine so kräftige, wohltönende und tiefe Bassstimme gehört zu haben. Ohne Beschwerde und vollkommen vernehmlich sang Herr S. in dem Terzett: „Sollt' ich dich Theure etc." das Kontra *B*. Das Lied: „In diesen heiligen Hallen" transponirte er nach *D-dur*. — Von dem Publikum wurde Herr S. gleich nach den ersten Tönen, welche er bei seinem ersten Auftreten gesungen, sehr beifällig ermuntert. Der Sänger verdiente das und bedurfte es auch; denn dem aufmerksamen Beobachter entging die Befangenheit und Besorgniss nicht, welche Herr S. bis zum Einsatze seines ersten Tons nicht zu beseitigen vermochte; Uebelstände, welche, wie wir hören, noch durch körperliches Unwohlsein erhöht wurden. Eben daraus entschuldigen wir es auch gern dass — wenn auch nur selten — ein und der andre Ton an Reinheit zu wünschen liess, und in der Preghiera des 2. Akts sich einige Unsicherheit des Taktes kund gab, so wie endlich dass in dem oben genannten Terzett durch einen zu frühen Einsatz der Singstimme einige Verwirrung entstand. Die Aussprache des Herrn S. ist sehr deutlich, leidet jedoch noch an einer unangenehmen Breite bei dem Vokal *E*. — Ueber das Spiel lässt sich noch Nichts sagen, da Sarastro wenig zu agiren hat. Wird Herr Sesselberg das Studium seiner Kunst eifrig fortsetzen und die Klippe der Eitelkeit vermeiden, welche so manchen seiner Kunstgenossen aufbläht und mit der Ueberzeugung von der eignen Vortrefflichkeit so weit erfüllt, dass sie jeden wohlgemeinten Rath für einen ungerechten Tadel ansehen, so darf man ihm eine ehrenvolle Zukunft in Aussicht stellen.

Herr Ackermann, ebenfalls erst seit kurzem an unsrer Bühne, erhielt als Tamino vielen Beifall und verdiente ihn durch seine klangreiche, leicht ansprechende Stimme, nicht minder durch edeln Vortrag. — Unter den neu engagirten Damen nennen wir zunächst Frl. Giere, welche die Parthie der ersten Dame übernommen hatte und darin mehr befriedigte als wenige Tage vorher als Gräfin in Figaro's Hochzeit. Sie mag eifrig an ihrer Ausbildung gearbeitet haben, wovon namentlich ihr Triller zeugt. Für getragene Töne aber will die Höhe nicht ausreichen, daher in beiden Arien der Gräfin mehrmals bedeutend distonirt wurde. Kurze Noten gelingen besser; eben darum auch ihre Leistung in der Zauberflöte, wiewohl im Allgemeinen die Mezzosopranparthien ihr am meisten zusagen dürften. — Frl. Mella zeigte als Pamina und als Cherubin eine ganz hübsche, in den höhern Lagen jedoch etwas scharfe Stimme; der Vortrag sehr sentimental, wie er mit den genannten Rollen allerdings sich verträgt; nur schien er weniger aus dem Studium der Rolle hervorgegangen, als vielmehr Folge des Temperaments zu sein; auch hat die Sängerin die Schule noch nicht ganz überwunden, was bei der Tonverbindung bemerkbar wird. Doch kann sie dies bei ihrer Jugend noch nachholen und zwar um so eher, als die Aufmuntrung die ihr bisher zu Theil geworden, ihr ein desto stärkerer Antrieb sein wird.

Unter den ältern Mitgliedern ist Frl. Köhler noch wie vor der Liebling des Publikums. Herr Neumüller könnte dagegen für seine Mittel wohl mehr thun. Distonirt er vielleicht auch weniger als früher, so war doch seine Leistung als Graf Almeviva höchst ungräflich und wahrhaft indignirend. Herr Neumüller ist von der Natur zum Theatersänger sehr günstig ausgestattet; thut er aber weiter Nichts dazu, so dürfte ein glänzender wohlverdienter Fiasco unausbleiblich sein. *M.*

*) Fast sämmtliche Mitglieder dieser Familie verbinden mit dem Sinn für Musik auch eine nicht unbedeutende Gewandheit auf einem Instrument. Zwei ältre Brüder W.'s, Officire der hiesigen Garnison überragen, der eine als Pianist, der andre als Cellist, manchen Musiker von Fach.

Nachrichten.

Berlin. Das am Sonnabend den 13. in der Singakademie veranstaltete Concert zu einem wohlthätigen Zwecke, bestehend aus Musikstücken a Capella von einem Chor von 139 Personen inbegriffen der beiden Dirigenten 141 ausgeführt, lieferte, da gar keine Freibillets ausgetheilt waren, einen in Berlin noch nicht dagewesenen Anblick; in dem geräumigen Saale der über 500 Personen im unteren Raum fasst, befanden sich 37 Personen unter denen Se. Maj. der König, welcher diesem Concerte beiwohnte.

— den 15. Nov. 47. Mit wehmüthiger Freude können wir aus dem Berichte eines gestern von Wien empfangenen Schreibens den Beleg dafür geben, wie tief Mendelssohns Verlust auch dort empfunden und in welch ergreifender Weise sein Andenken geehrt wird. Schon am 11. Nov. war die erste General-Probe des Elias und für den Sonntag den 14. ist die Aufführung in der grossen Reitschule festgesetzt, wobei sich 1200 Mitwirkende betheiligt haben. „Der für die Kunstwelt unersetzliche Verlust erfüllt Alles mit tiefer Betrübniss“ (so meldet unser Correspondent wörtlich) „und für uns Wiener ist derselbe um so schmerzlicher, als wir vor Kurzem noch die Aussicht hatten, diesen grossen Mann als Leiter seines neuesten Meisterwerkes in unserer Mitte zu sehen. Die Gesellschaft des grossen Musikfestes betrachtet daher die erste Aufführung des Elias als eine Todtenfeier des Verklärten und hält es für angemessen, dabei ihre Trauer auch durch äussere Zeichen zu erkennen zu geben. Demgemäss wird vor dem Oratorium ein von Dr. L. A. Frankl eigends verfasster Prolog vorgetragen. Die im Chore mitwirkenden Herren und Damen sind ersucht worden, erstere schwarz und letztere in weissem Anzuge ohne farbigen Haarputz zu erscheinen. Bei der 2ten am 13. stattfindenden Gen.-Probe erhält jede Dame eine schwarze Schleife welche bei der ersten Aufführung an der linken Achsel befestigt wird. — Man hofft, dass die Aufführung eine in jeder Beziehung ausserordentliche sein werde. *F. W. J.*

— Noch eine „Loreley.“ Nachdem bereits drei Opern, welche die rheinländische Sage der Loreley zum Sujet haben, vorliegen, kommt noch eine vierte von einem Hrn. F. Mücke, Gesanglehrer in Berlin, hinzu!

— Ferd. Hiller hielt sich hier einige Tage bei seiner Durchreise nach Düsseldorf auf, er wird dort Jul. Rietz Stelle einnehmen und ausser der Singacademie die Winter-Concerte sowie das rheinische Musikfest dirigiren.

Potsdam. Kapellmeister Nicolai führte mit dem Königl. Domchor am 11. d. M. seine neue Liturgie und einige andere von ihm componirte geistliche Musikstücke vor Ihren Majestäten in der neuerbauten Friedenskirche in Sanssouci auf. Nach der Aufführung hatte der Componist die Ehre, zur Königlichen Tafel geladen zu werden und Se. Maj. der König bezeugte ihm Allerhöchst seine Zufriedenheit mit den aufgeführten Compositionen in den schmeichelhaftesten Ausdrücken.

Breslau. Mortier de Fontaine giebt hier Concerte, auch hat Herr Doppler aus Petersburg sich volle Anerkennung erworben und zwei recht besuchte Concerte gegeben.

Königsberg. Frau v. Döring (Schröder-Devrient) hat Königsberg am 7. Novbr. mit einem Besuche beehrt. Da die Unterhandlungen mit der Direction in Betreff eines Gastspiels keinen Erfolg hatten, so verliess sie Königsberg schon am nächsten Tage.

— Von Musikaufführungen werden vorbereitet: Haydn's „Schöpfung“ durch Hrn. Sämann und L. Cherubini's „Requiem“ zum Todtenfeste durch die musikalische Akademie, die Orchester-Concerte werden entweder mit Beethoven's Sinfonia eroica oder mit Spohr's „Weihe der Töne“ eröffnet. Auch ein Concertattentat auf Spohr's „Faust“ soll im Werke sein. Herr O. Brogi wird noch ein Privatconcert veranstalten. — Das zweite Concert des Hrn. Canthal in der Harmonie war nur wenig besucht, wogegen das erste im Saale des kneiphöfischen Junkerhofes sich einer Zuhörerschaft von 500 Personen erfreute (!).

Magdeburg. Strauss gab hier am Sonntag ein sehr besuchtes Concert, am Freitag d. 12. Carl Hohnstak, Violonist und Adele Hohnstak Pianistin aus Braunschweig.

Wien. Nächstens kommt der schwedische Concertmeister, Herr Pratti, als Virtuos auf der Pedalharfe bekannt, und wird hier Concerte geben.

— Herr Notzer, von dem man seit seinem Abgange vom Theater an der Wien *nichts mehr gehört, hat eine Oper*: „*Die Königin von Kastilien*“ *geschrieben.*

— *Im Hofoperntheater wird der Baritonist* Scharff *gastiren.* — *Im Interimstheater im Odeon hat Dlle.* Amesberger *gastirt.*

Dresden. *Beim Königl. Hoftheater ist die sehr* wohlthätige *Einrichtung eines Pensionsfonds für langgediente* Mitglieder *des Singchors bei demselben begründet und dadurch* einem *für diese Anstalt fühlbaren Bedürfnisse abgeholfen worden.* Zur Gewinnung dieses Fonds wird alljährlich an einem von der Generaldirection *zu bestimmenden Tage eine grosse Musikaufführung* im Saale des grossen Opernhauses stattfinden, wobei besonders die Kräfte des Singchors selbst mit bethätigt sein sollen. Die erste dieser Aufführungen fand am 8. November statt. Es war für sie die grosse Beethovensche Ouvertüre zu Fidelio und das hier noch nicht gehörte Oratorium von Ferd. Hiller, „die Zerstörung von Jerusalem,“ gewählt worden. Die Wahl des Letzteren erscheint um so passender, als Hiller in wenigen Tagen Dresden verlässt und als Musikdirector nach Düsseldorf geht. Am 7. Novbr. wurde Hiller von seinen Freunden und Sangesgenossen ein Abendständchen mit Fackelbeleuchtung gebracht; am 9. versammelte sich im Saale der Restauration auf der Brühlschen Terrasse ein gleicher Kreis, um mit dem geehrten Freunde und Tondichter noch ein Abschiedsmahl zu feiern.

— C. G. Reissiger's Oper: „der Schiffbruch,“ wird wiederholt mit grossem Beifall gegeben. Binnen Kurzem erwarten wir Mad. Viardot-Garcia zu einem Gastrollen-Cyclus.

— Die kleinen Geschwister Neruda sind, nachdem sie 11 Concerte unter grossem Zudrang des Publicums in Breslau gegeben, einer Einladung des Fürsten Hohenlohe gefolgt und haben dort concertirt, auch in Ratibor gaben die Kleinen 2 sehr gute Concerte und befinden sich jetzt hier, wo sie Dienstag den 16. ihr erstes Concert im Hôtel de Pologne geben werden. Wahrscheinlich kömmt die kleine Künstlerfamilie auch nach Berlin.

Leipzig. Im fünften Abonnementconcert im Gewandhause, zum Gedächtniss Felix Mendelssohn's, waren ausser der Sinfonia eroica von Beethoven, welche der Verstorbene vorzugsweise liebte, nur Compositionen von ihm auf dem Programm, und die Räume fassten nicht die zahlreichen Verehrer, welche zu diesem Act der Pietät herzugeströmt waren. Die Feier war eine durchaus schöne und würdevolle. Luther's Gebet: „Verleih uns Frieden gnädiglich,“ eine Motette für Soli und Chor, die Ouvertüre zum Paulus und die Ouvertüre zur Melusine wurden vom Orchester und den Chören unter Gade's Direction musterhaft aufgeführt. Als hätte Mendelssohn seinen Schwanengesang gesungen, hat er zuletzt das Nachtlied von Eichendorff componirt:

> Vergangen ist der lichte Tag,
> Von ferne kommt der Glocken Schlag;
> So reis't die Zeit die ganze Nacht,
> Nimmt Manchen mit, der's nicht gedacht.

— Niels W. Gade wird in diesem Jahre die Gewandhaus-Concerte allein dirigiren.

München. Am 1. Nov. begann die hiesige musikalische Saison mit dem ersten der alljährlich von den Mitgliedern der Hof-

Kapelle veranstalteten Advents- und Fasten-Concerte. Beethoven mit seiner *Symphonia eroica* und seiner Ouvertüre zu dem Schauspiel „die Ruinen von Athen" eröffnete den schönen Reigen. Eine Sopran-Arie von Mozart, ein Duett aus der Oper „Robert der Teufel" und ein brillantes Concert für Violoncelle waren die übrigen Nummern. Unter dem, was die späteren Concerte bringen werden, wird eine Symphonie von Gade, eine Ouvertüre von Rietz in Leipzig und Mendelssohn's schöne Ouvertüre: „Meeresstille und glückliche Fahrt" genannt. Für den Weihnachtsfeiertag ist auf wiederholtes Verlangen Händl's grosses Oratorium „Judas Maccabäus" bestimmt.

Mainz. Am 27. October wurde zum Besten der Armen das Oratorium „Elias" von Mendelssohn-Bartholdy von der Liedertafel und dem Damen-Gesangverein im Theater aufgeführt. Die Aufführung war eine durchaus gelungene, die Begeisterung für das Werk eine hohe. Dass unsere musikalischen Vereine nach dem Fortgang des Hrn. Esser so fortblühen, ist ein Beweis ihrer innern Kraft und ihres jetzigen guten Dirigenten.

— Mad. Dressler-Pollert gastirt hier mit Beifall. Bereits trat dieselbe in Romeo und Don Juan auf.

Paris. Duprez wird in den nächsten Tagen ein höchst glänzend ausgestattetes Benefiz in der grossen Oper haben. Das Programm ist so zusammengesetzt, dass es das allgemeinste Interesse erregt, und ganz Paris drängt sich danach, um dem verehrten Künstler seine Huldigungen an diesem seinem Ehrentage darzubringen.

— Am 6. Novbr. wird die Opéra-National zum ersten Mal geöffnet sein. Zu dem Prolog haben Adhor, Halévy, Caraffa und Adam die Musik geliefert; hierauf folgt: „Gastibelza," lyrisches Drama in 3 Acten, dessen Composition einem jungen Talente, dem Hrn. Maillard übertragen ist, und zur grössten Zufriedenheit der Unternehmer ausgefallen sein soll.

— Ein Brief aus Italien meldet, dass Donizetti seit seiner Ankunft in Bergamo bedeutende Fortschritte in der Besserung gemacht hat, so dass man die freudigsten Hoffnungen für die Zukunft hegen darf.

— Madame Viardot-Garcia ist im Begriff, Paris zu verlassen. Die berühmte Sängerin begiebt sich zuvörderst nach Dresden, und darauf nach Hamburg und Berlin, um in diesen Städten Gastrollen zu geben. Für die nächste Saison hat sie Contract gemacht mit dem Director der italienischen Oper am Covent-Garden-Theater, woselbst sie in „Robert der Teufel, die Hugenotten, die Jüdin, Fidelio, Freischütz, Don Juan, in Iphigenie in Tauris" auftreten wird.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 48. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 24. November 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	Briefe und Pakete	Preis des Abonnements:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Inhalt: Felix Mendelssohn-Bartholdy in Düsseldorf. — Berlin (Königliche Oper, Concerte). — Correspondenz (Paris). — Neuer Patent-Repetitions-Mechanismus. — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Felix Mendelssohn-Bartholdy in Düsseldorf in den Jahren 1833–35.

Ein begabtes, reiches Menschenleben liegt abgeschlossen. Im Grabe ruhen die schönen Hoffnungen, auf deren Erfüllung die Mit- und Nachwelt noch einen wohlbegründeten Anspruch zu haben meinen durfte. Sie waren gerechtfertigt durch die herrlichen Gaben, welche den Zeitgenossen in einem kurzen Zeitraume, im reichen Maasse, in den verschiedensten Richtungen, in der Schönheit grosser Vollendung von dem Genius dargeboten wurden, der zu früh von uns geschieden ist. Wir leben der treuen Erinnerung an ihn und im steten Genusse seiner Werke, deren Zahl und Umfang, deren Reife und eigenthümliche Schönheitsfülle uns reichlich für die Arbeiten eines viel längeren Lebens gelten dürfen. Die Bedeutung des letzteren für die Kunst und ihre Fortschritte in unserer Zeit fordert eine umfassende ernste Würdigung und wird dieselbe wohl bald aus fähiger Hand erfahren. Möchte nur dem Verfasser solcher Schrift jede Quelle zur Benutzung geöffnet werden, aus welcher neben der künstlerischen Wirksamkeit und Grösse unseres Verstorbenen ihm die Erkenntniss und die Darstellung dessen eröffnet werde, was Felix Mendelssohn-Bartholdy als Knabe und Jüngling, als Mann, was er als Denker, dem in wissenschaftlicher Beziehung allseitig seltene Kenntnisse zu Gebote standen, als Freund und Familienvater gewesen. Wir glauben, da uns das Gut seiner Zuneigung und Freundschaft eigen war und ein vereintes Leben durch mehrere Jahre uns zu solchem Ausspruch berechtigt, unbedenklich sagen zu dürfen, dass, so gross auch seine künstlerische Thätigkeit, so allumfassend die Gaben seines Geistes dafür gewesen sind, wir in jener Seite seines menschlichen Daseins, in seiner wissenschaftlichen Bildung und in dem reichen Besitze eines edlen, treuen Herzens ihn nicht minder für vollendet, die Darstellung seines innern und äusseren Lebens mithin für eine um so gewichtigere Aufgabe halten, weil aus diesem der Künstler und schaffende Genius die erste Weihe empfing, für welche derselbe ebenso aus der Tiefe eines vollen, fühlenden Herzens, wie aus der Klarheit hellen Verstandes und prüfenden Denkens gleichwie aus unversiegbarem Born des Talentes seine Gaben schöpfen konnte.

Uns ist vergönnt gewesen, mit Felix Mendelssohn-Bartholdy die Zeit gemeinsam zu verleben, welche er, seine öffentliche Wirksamkeit in Deutschland beginnend, als städtischer Musikdirector in Düsseldorf zubrachte und die Liebe, welche wir dem Verstorbenen hegen, mag es rechtfertigen, wenn wir uns berufen halten, auf jene Zeit einen Rückblick zu senden, welcher als eine Episode einen Beitrag liefern kann zur Biographie unseres Felix, in welcher die Zeit seiner ersten Wirksamkeit am Rhein eine um so grössere Bedeutung behauptet, weil sie unzweifelhaft für sein späteres Wirken und für die Richtung seiner künstlerischen Beschäftigung nicht ohne Einfluss geblieben ist.

Seit dem Jahre 1818 war am Rhein die Institution der Niederrheinischen Musikfeste alljährlich um Pfingsten im Fortschritt geblieben. Aus verhältnissmässig kleinen Anfängen hatte sich, gefördert und durch manchen Kampf von wahren Freunden der Kunst erhalten, eine Einrichtung behauptet, welche seit dem Jahre 1824 die Bedeutung eines rheinischen National-Tonfestes gewann. Damals die besten der deutschen Tonkünstler: Spohr, Schneider in Dessau, vor Allen F. Ries hatten den Niederrheinischen Musikfesten ihre Theilnahme, ihre Thätigkeit gewidmet; die Componisten und Künstler kamen weither, an diesen Festen Theil zu nehmen. Wie diese an weiterer Bedeutung gewannen, wirkten sie auch zurück auf den Geist, welcher im Einzelnen für die Liebe zur Kunst geltend blieb. Die erstere Richtung, die Neigung für das Oratorium war am Rhein, selbst in den kleineren Orten vorherrschend. Wo man sich alljährlich an Händel's grossen Werken erbaute, konnte die Vorliebe

für so würdige Schöpfungen der Kunst nur wachsen und herrschend bleiben und wir glauben nicht zu viel zu behaupten, wenn wir den Niederrheinischen Musikfesten, insbesondere auch der Fürsorge, welche F. Ries denselben damals gewidmet hat, es zuschreiben, dass die zur Zeit schon sich breit machende seichtere Musikgattung am Rheine nur im geringsten Maasse eine bleibende Stätte gefunden hat.

Ein Beförderer der Niederrheinischen Musikfeste hatte er Felix Mendelssohn-Bartholdy im Herbste des Jahres 1832 in Berlin, bald nach dessen Rückkehr von mehrjährigen Reisen in Frankreich, Italien etc. kennen gelernt. Seit dem ersten Augenblicke dieser Bekanntschaft weihete Jener dem Reichbegabten warme Anhänglichkeit und diese führte, als im Jahre 1833 Pfingsten das Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf begangen wurde, den Vorschlag herbei, die Leitung des Festes Felix Mendelssohn-Bartholdy zu übertragen, da F. Ries, vorher alljährlich der im Rheinlande wohnende geborne Dirigent der Feste, zur Zeit sich abwesend in England befand. Felix Mendelssohn-Bartholdy fand sich gern bereit, dem an ihn gelangten Antrage zu entsprechen. Er kam zeitig vor Pfingsten in Düsseldorf an, leitete noch die Gesangproben zum Feste, bei welchem zum erstenmal „Israel in Egypten" von Händel unter seiner Leitung gegeben wurde, dessen Aufführung eine, noch jetzt in Berlin lebende, gefeierte Künstlerin durch ihre Mitwirkung verherrlichte. Dieses, wie kein früheres, in seiner gelungenen Durchführung, durch die allgemeinste, lebendige Theilnahme begünstigte Musikfest rief die letztere vorzugsweise durch die belebende, begeisternde Leitung des damals im 25sten Lebensjahre stehenden jungen Mannes hervor, dessen erkannter Meisterschaft die ältesten Theilnehmer sich freudig hingegeben fühlten. Wer zur Zeit den Orchesterproben des „Israel", der „Sinfonia pastorale" von Beethoven und seiner Ouvertüre zu „Leonore" beiwohnte, wer die einfache, aber beseelende Weise empfand, mit der Felix die aus allen Fernen herbeigeeilten musikalischen Kräfte zu einem Ganzen zu verbinden und den Leistungen einen vorher unerreichbar gebliebenen Hauch der Vollendung zu gewinnen wusste, der war auch ihm gewonnen. Felix hat später grössere Triumphe, in grösseren Kreisen und für wichtigere Leistungen gefeiert, aber wohl schwerlich vorher einen so grossen, der eben so rein aus dem ersten Eindrucke seiner Alles gewinnenden Persönlichkeit und aus seiner den bekannten andern vorzüglicheren künstlerischen Befähigung hervorgegangen wäre. Wir müssen besonders eines Umstandes gedenken. Die früheren Dirigenten der Musikfeste, die Schwierigkeit der Verbindung einer so grossen von fernher zusammenströmenden Masse von Sängern und Instrumentisten zu einem gerundeten, auch im Einzelnen sich verstehenden Ganzen erkennend, hatten das Orchester immer in ein Solo und Ripien-Orchester getheilt, und, in jenes die besten Kräfte stellend, in dem Wechsel eines einigen Piano des Solo-Orchesters und des von der Gesammtheit ausgeführten Forte den Eindruck der Ausführung zu erhöhen gesucht. Felix Mendelssohn-Bartholdy war damit nicht einverstanden. Ihm wollte nicht einleuchten, dass, da Alle mit der besten Lust zu freudiger Thätigkeit zum Feste geeilt waren, nicht auch Alle eben so gern seinem Winke zum Piano, wie zum Forte folgen möchten. Er meinte: „Alle seien zum Spielen und Singen, nicht theilweise zum Pausiren gekommen" und siehe da, es war fast wunderbar, wie schnell, mit welchem Erfolge und mit wie wenigen und wenig anstrengenden Proben die Gesammtwirkung erreicht und dergestalt um Vieles erhöht wurde. Vorher hatten die Orchesterproben, welche zwei Tage vor Pfingsten begannen, oft an den Festtagen selbst bis in den späten Nachmittag gedauert. F.M.-B. wusste sie überhaupt zu beschränken, sie weniger ermüdend zu machen und liess sogar die Probe am Morgen des ersten Festtages ganz ausfallen. Wie die Tüchtigkeit der Leistungen dabei dennoch gewann, waren alle Mitwirkenden sich freudig bewusst. Alle, besonders die früheren Ripienisten, welche grossentheils an Leistungsfähigkeit den Solisten nicht nachstanden, waren für diese wesentlichen Aenderungen Mendelssohn herzlich dankbar und die Zuhörer hatten eine Wirkung der Aufführung gewonnen, welche uns bisher fremd geblieben war. Die frühere Einrichtung hat bei keinem späteren Musikfeste am Rhein sich wieder einbürgern können.

Das Musikfest 1833 war zu Ende. Die Töne waren verhallt und die Menge wieder in die Ferne gezogen. Aber in der Nähe hatte das Fest und die begeisterte Liebe für Felix Dauerndes gewirkt. Schon in den Tagen des Festes hatte sich in Düsseldorf ein Verein für Tonkunst gebildet, der sich zum Zwecke setzte, die Tonkunst in ernster Richtung für die Oeffentlichkeit zu pflegen. Ein Statut war entworfen und unter dem Protektorate des Prinzen Friedrich von Preussen K. H. trat der Verein sofort ins Leben, welcher Felix Mendelssohn-Bartholdy zum musikalischen Dirigenten erwählte. Dieser übernahm:

a. Die Leitung des Gesang- und Instrumental-Musikvereins, zweier gesonderter Institute, welche seit lange bestanden und jetzt einen Dirigenten in Felix empfingen gegen die Verpflichtung, in den von dem neu gebildeten Vereine zu veranstaltenden öffentlichen Leistungen mitzuwirken;

b. Die Veranstaltung dieser Leistungen sowohl in mindestens 8jährlichen grösseren Musikaufführungen in Concerten, wie in Kirchenmusiken, deren Anzahl ausser den an den hohen Festtagen stattfindenden Musikmessen auf vier jährlich bestimmt wurde; endlich:

c. Die Leitung des Niederrheinischen Musikfestes, wenn dasselbe in Düsseldorf stattfinden würde, wohin, in abwechselnder Reihefolge mit Cöln und Aachen, das Fest alle drei Jahre verlegt war.

Bald nach dem Feste trat Felix Mendelssohn-Bartholdy als städtischer Musikdirektor in sein neues Amt ein.

Gleichzeitig mit dem Verein für Tonkunst war in Düsseldorf ein Actien-Verein zur Begründung eines stehenden Stadttheaters unter Immermann's Leitung zu Stande gekommen und Mendelssohn hatte es übernommen, an einer mitwirkenden Leitung der Oper sich zu betheiligen, zu deren unmittelbarer Direction auf seinen Vorschlag ein vorzüglicher Künstler, Julius Rietz von Berlin nach Düsseldorf gerufen wurde. Im Anfange hat Felix Mendelssohn-Bartholdy auch diesem Institute mit derselben Freudigkeit seine Theilnahme gewidmet, wie er sie jeder gewählten und übernommenen Aufgabe stets zuzuwenden pflegte. Allein die nicht ausreichenden Erfolge der Oper bei einem Institute, das sich das schöne Ziel einer redenden Bühne gestellt hatte und dieses auch durch Immermann mit grossem Erfolge zu erreichen wusste, wie wohl auch die Einsicht, dass die Alles verschlingende Sorge in dieser Richtung seiner Thätigkeit für die zuerst vorgesetzten Absichten beengende Schranken zog und ihm zu schaffender Wirksamkeit keine Zeit blieb, veranlasste Felix Mendelssohn, sich von dem Theater zurückzuziehen, da er zudem die musikalischen Interessen in der Hand seines Freundes Rietz vollständig gesichert wusste.

Dagegen eröffnet seine schöpferische Leitung des Gesang-Musikvereins uns ein reiches Feld der Betrachtung. Die Leistungen des Vereins für Tonkunst in den während der Jahre 1833—1835 veranstalteten Concert-Aufführungen und insbesondere die Kirchenmusiken haben redendes Zeugniss davon gegeben, in welchem Sinne Felix seine Absichten ins Leben zu rufen und dem musikalischen Treiben in Düsseldorf seinen Geist einzuhauchen verstand. Leider fehlen uns heute die an Ort und Stelle sorgsam aufbewahrten Materialien, um in diesem Aufsatze bis ins Einzelne von jener Zeit und von dem Einflusse Zeugniss zu geben, den Felix für die Oeffentlichkeit der Düsseldorfer musikalischen Kunstleistungen gewann. Gern werden wir bereit sein,

diese Details seinem Biographen zu liefern. Dieser Aufsatz soll nur eine Andeutung für diesen und die Erinnerung für Mendelssohn's Freunde an jene Zeit aus treuem Gedächtnisse enthalten. Wir haben deshalb noch Folgendes zu sagen.

Jene Zeit war diejenige, in welcher das Kunstleben in Düsseldorf auch bei der dortigen Akademie zur freudigsten Entwickelung gefördert war. Unter und mit Schadow hatten damals Lessing, Hübner, Sohn, Hildebrand, Bendemann, Schirmer, Schrödter, Nerenz und viele Andere ihre Künstlergaben zur schönsten Blüthe entfaltet. Mit diesen Allen, mit dem belebenden Einflusse, den Immermann, Schnaase im Allgemeinen, v. Wuhtritz und Andere im Besonderen in steter Gemeinschaft mit den Künstlern und ihren Befreundeten ausüben mussten, wirkte und lebte Felix in seinem Kreise, dem Jene Alle angehörten, auch hier mitwirkend oder freudig theilnehmend an den belebenden Schöpfungen des geehrten und geliebten Freundes. Wer von den Genannten, noch Lebenden, wird nicht mit Entzücken der Kunstleistungen gedenken, welche das Zusammenwirken aller der vereinten künstlerischen Kräfte hervorrief? Wir erinnern an die Darstellung lebender Bilder aus „Israel in Egypten", begleitet von den Chören zu diesen Bildern, ausgeführt von dem Gesangverein unter F. M.-B. Leitung bei der Anwesenheit Sr. Majestät des jetzigen Königs als Kronprinz im Jahre 1833; ferner an die Kirchenmusiken in der Charwoche, wobei Mendelssohn die Gesänge der sixtinischen Kapelle aufführen und die Lamentationen von einer einzelnen Stimme in der ursprünglichen einfachen Kirchenmelodie ohne alle Begleitung in die dunkle Kirche hinaussingen liess zu tief rührender Wirkung auf alle Hörer, die Pausen zu ergreifendem Orgelspiel selbst benutzend; endlich gedenken wir der Aufführungen, welche im engeren Kreise der Angehörigen des Gesangvereins unter Felix Führung zu Stande kamen und im hohen Grade Vollendetes producirten, so „die Jahreszeiten" von Haydn, wobei Mendelssohn mit Ed. Franck auf zwei Flügeln begleitete und alle Theilnehmer durch die geniale Behandlung dieser Begleitung in Entzücken setzte, welche das Orchester nicht vermissen liess; die Motetten von S. Bach, die Marcello'schen Psalmen, die grosse Passionsmusik etc., dann wieder die Aufführungen aus „Euryanthe", „Ali Baba", der Mozart'schen und Cherubini'schen Requiem etc. Besonders zu bemerken ist, dass Felix mit der Aufführung seiner eigenen Werke im hohen Grade karg war, dass nur die andauerndsten Bitten ihn dazu zu bringen vermochten, eine eigene Composition auf das Repertoir zu bringen, wohingegen er gern bereit war, öffentlich zu spielen, wie denn auch die Concertzettel jener Zeit häufig von seinen persönlichen Leistungen Zeugniss geben, mit welchen er den Concerten den besten Schmuck gewährte und in den Künstlern den Eifer der Nachfolge entzündete. Trat bei solchem Anlasse mit ihm gemeinschaftlich Jul. Rietz und dessen treffliches Cello zusammen, oder wurden andere Künstler, welche auf ihren Wegen damals Düsseldorf um Felix Mendelssohn's willen niemals versäumten, durch gemeinsames Wirken in ihren Zwecken gefördert — überall war es sein belebendes, schaffendes Treiben, welches in Düsseldorf damals das künstlerische und musikalische Element auf den Standpunkt geleitet, dessen man dort eingedenk ist, so lange die Zeitgenossen sich dieser Bestrebungen und ihrer schönen Erfolge bewusst sein können. Wie Felix Mendelssohn in den Concertleistungen das Publicum nur an das Beste in der Musik gewöhnte, die herrlichen Werke Händel's, „Messias", „Samson", „Israel", „Judas Maccabaeus" u. s. w., von Seb. Bach, Beethoven, Mozart, Haydn, Cherubini, C. M. von Weber und die Alten aus Italien in stets genau erwogener Abwechselung zu Gehör brachte, so wurde auch von ihm die Kirchenmusik auf den würdevollen Standpunkt geleitet, wo sie zu wahrer Erbauung und Erhebung bei dem Gottesdienste gereichte. Durch ihn verschwand der Gebrauch, während der Messe Ouvertüren aus Opern einzulegen und dankbar empfing Jeder seine Wahl einer entsprechenden, des Ortes und des Zweckes würdigeren Musik.

Mendelssohn's Wirksamkeit in Beziehung auf die öffentliche Förderung der Musik würde in Düsseldorf von einem vollständigen, auch seinen Erwartungen ganz entsprechenden Erfolge begleitet gewesen sein, wären die musikalischen Kräfte, insbesondere das Orchester, in eine bessere, genügendere Verfassung zu bringen gewesen. An Stimmen des Gesanges, auch an guter Vorbildung fehlte es Einzelnen nicht, und was die Stadt selbst nicht darbot, fand sich zu rechter Zeit anderswoher. Allein die Instrumentalpartie war weniger zureichend bestellt. Die vorhandenen Mittel liessen die Anstellung eines ständigen Orchesters nicht zu. Dieses bestand zur Zeit aus den Mitgliedern der vormaligen Stadtmusik, wozu andere von den garnisonirenden Regimentsmusiken zugezogen wurden. Es befanden sich darunter tüchtige Leute; allein ein näheres persönliches Verhältniss des Musikdirektors war zu ihnen nicht wohl möglich, da ihnen die Tonkunst zunächst die milchgebende Kuh blieb, aber nur Wenige erkennen mochten, was ihnen der Meister zu sein berufen war. So hat es mitunter an Kampf und Aerger bei der Nothwendigkeit nicht gefehlt, welche auf solche Mitwirkung zu rekurriren nöthigte. Es geschah Alles, um dem Freunde und Meister die aus dem Verhältnisse entspringenden Widerwärtigkeiten fernzuhalten; allein es war unmöglich, ihn ganz denselben zu entziehen und wohl diesem in dem kurzen Zeitraume von 2½ Jahren nicht zu hebenden Uebelstande muss es beigemessen werden, wenn Mendelssohn dem Rufe nach Leipzig bereitwillig folgte, und den Rhein und seine treuen Freunde verliess, da er die Hoffnung nicht mehr zu erhalten wusste, dass tüchtigere Mittel zu freudiger, freier Production fremder und eigener Werke, fern von dem Einflusse hemmender Persönlichkeiten zu Düsseldorf ihm würden gewährt werden können.

Wenn hier auf die Motive hingedeutet wird, welche ihn zeitiger von Düsseldorf und vom Rheine entfernten, als es in seinen eigenen, durch vielfache Bande der Freundschaft bedingten Wünschen gelegen, so darf des erfreulicheren Rückblickes nicht vergessen werden, welchen neben seiner öffentlichen Wirksamkeit die stilleren Einflüsse in Anspruch nehmen, die seine geselligen Beziehungen befördert und gesegnet haben. F. M.-B. war um seiner liebenswürdigen Persönlichkeit willen von Allen geliebt und verehrt wegen der Gaben, die er mit reicher Hand zu reichen mächtig gewesen. Jeder suchte ihn, jeder wünschte seine Nähe; und wenn er auch nur mit Auswahl sich geneigt finden liess, sein wunderbares Talent in jeder Gesellschaft den allgemeinen Wünschen hinzugeben, so haben doch seine Freunde und die ihm nah gestandenen Familien seine Bereitwilligkeit nicht entbehren dürfen, durch sein Spiel und die Theilnahme an musikalischen Unterhaltungen den häuslichen Kreis zu erheitern und zu beleben. Viele seiner kleineren Compositionen, die kleinen Duetts für weibliche Stimmen, einzelne Chöre, Gesänge für Männerstimmen, Lieder ohne Worte etc. verdanken ihre Entstehung dieser Theilnahme und wenn er gleichzeitig durch seine Führung und seinen Rath die Ausübenden auf den richtigen Weg leitete, ohne irgend sich auf das Unterrichten einzulassen, so hat er um Viele ein um so grösseres Verdienst erworben und auch damit ein treues Andenken bei Allen begründet. Aber nicht die Musik allein war das Feld, auf welchem die Genossen Felix ehren und lieben lernten. Fördern überall, wo es das Gute, Schöne und Heitere galt, war ihm Bedürfniss. So wirkte er unter den Malern, auf den Dichter, auf den Künstler unter seinen Genossen. Wir gedenken hier besonders der Zeit, wo Seydelmann in Düsseldorf war; wir deuten auf F. M.-B. Beschäftigung mit der Malerei, der er unter Schirmer's Leitung mit Ernst und Erfolg oblag und auf das heitere Treiben unter den Freunden, welche Stockkämpfcher oder Grafenberg ver-

sammelte, wohin F. M.-B. kleiner Branner ibn trabend hinaustrug. Sein schaffendes Wirken belebte jede Thätigkeit Anderer und mochte er componiren, oder sich mit der Uebersetzung Byron'scher Gedichte, wobi mit der Uebertragung der Sonette des Dante in dem Versmasse des Originals und mit kritisirenden Bemerkungen darüber beschäftigen; überall trat F. M.-B. geistvolles Streben in das Licht und auch die oft höchst lustigen Spiele unter den jugendlichen Gefährten konnten den Ursprung geistreich-unbefangen-fröhlichen Uebermuthes nicht verleugnen.

Es war eine schöne Zeit der Entfaltung vieler frischen, jugendlichen Kräfte, welche Geist, Verstand und Herz in gemeinschaftlichem Bestreben zum freudigsten Ziele entwickelten.

Mendelssohn verliess gegen den Herbst 1835 Düsseldorf, um die Leitung der Gewandhaus-Concerte in Leipzig zu übernehmen. In Düsseldorf blieb eine nicht zu ergänzende Lücke und man musste ihm nur noch den Dank verschulden, dass er in seinem Nachfolger Jul. Rietz einen Freund zurückliess, welcher im Stande war, die von ihm geschaffenen Anlagen zu erhalten und fortzubilden. Der Verein für Tonkunst, der um Mendelssohn's Willen begründet ward, ist bestehen geblieben und es ist gewiss als ein Zeichen der Erhaltung dessen anzusehen, was Felix geschaffen, dass nach J. Rietz die Leitung des musikalischen Wesens in Düsseldorf in F. Hiller's Hand gelegt ist.

Mendelssohn's Theilnahme und Sorge blieb den Freunden am Rhein auch in der Ferne gewidmet. Er hatte 1835 das Niederrheinische Musikfest in Cöln dirigirt und für das 1836 in Düsseldorf stattfindende Fest war seine Zusage gegeben. Wer möchte nicht zugestehen wollen, dass diese Musikfeste, ihre Tendenzen, von bestimmendem Einflusse auf die Richtung geblieben, welcher Felix Mendelssohn in seinen Werken zunächst und seitdem mit wachsendem Interesse sich zuwandte? Bei diesen Festen war der geistlichen Musik, dem Oratorium, der Symphonie, überhaupt der feierlichen ernsten Gattung ihre Stelle angewiesen. Hier, wo nur Massenwerke zur Aufführung gelangten, Solo-Vorträge nicht zugelassen wurden, war solchen Werken die entsprechende, würdige Ausführung gesichert. Wir stellen nicht in Abrede, dass die geistige und künstlerische Richtung unseres F. M.-B. ihn durch alle Fälle auf das bezeichnete Feld geführt haben würde. Ob aber „Paulus" schon bis Pfingsten 1836 zur Aufführung gelangt wäre, wenn nicht die Düsseldorfer Verhältnisse und Beziehungen ihn lebendig gemacht, ist sicher in Frage zu stellen. Leider drohte eine Zeitlang die Ungunst der Stimmung dem im Jahre 1835 für das Düsseldorfer Musikfest 1836 begonnenen Werke Gefahr. Mendelssohn's Vater, dem nach dem Cölner Musikfeste im Sommer 1835 in Düsseldorf im befreundeten Kreise durch F. M.-B. zum erstenmal die eben beendete Scene des Stephanus aus dem „Paulus" zu Gehör gebracht wurde und der, zu Thränen gerührt über das Gehörte, F. M.-B. mit dem Worte, an welches der Sohn schon in den frühesten Jahren gewöhnt worden, dankte: „Felix, ich danke Dir! Aber Du musst es noch besser machen!" war zu Berlin schnell gestorben. Der Sohn hatte sein Werk dem geliebten Vater zum Feste 1836 in Düsseldorf vorführen wollen. Da dies unmöglich geworden, wollte er von dem Feste, von Paulus lange nichts hören. Endlich siegte der Genius über den Schmerz und das Musikfest 1836 bereitete Felix Mendelssohn einen Triumph, der sich fortgepflanzt hat vom Rheine durch die ganze musikalische Welt und über das weite Meer hinaus. F. M.-B. hörte sein Werk zum erstenmal in Düsseldorf vollständig; manche Chöre waren kaum geschrieben fort dahin gewandert, denn er sandte bei drängender Eile von Leipzig die einzelnen Stücke des 2ten Theiles folgeweise, nachdem sie vollendet waren. Noch in den Tagen vor dem Feste ist erst die Tenor-Cavatine in Düsseldorf componirt. Unvergesslich wird es uns bleiben, da Felix nach seiner Ankunft in Düsseldorf, wo J. Rietz die Gesangproben geleitet, zum erstenmal von dem Chore „Mache dich auf, werde Licht" und den Choral „Wachet auf" singen liess, vorher erklärend: dass er beides noch nicht gehört habe. Die Sänger hatten zur Zeit den ersten Theil längst vollständig eingeübt und was Begeisterung und die innigste Anhänglichkeit für den verehrten Meister und Freund zu leisten vermögen, kam jetzt zu lebendiger Anschauung. F. M.-B. sass am Flügel, selbst erhoben mit voller Kraft begleitend und wie er wohl zu thun pflegte, wenn er in solcher Stimmung war, beim Spiel den Körper hin und her wiegend. Leuchtend strahlten seine Augen, endlich schlichen freudige Thränen über seine Wangen. Da der Chor zu Ende, erhob sich F. M.-B. mit den Worten: „Ich danke Ihnen! Sie werden die Freude des Componisten fühlen, wenn er sich so gesungen, so empfunden sieht. Ich danke Ihnen!"

An diesem Abend spielte er nicht weiter. Jul. Rietz musste die Probe fortführen und Felix sass hinten im Saale in der Ecke, sagte wenig und blieb in sich versunken.

Und in der folgenden Probe hatte er doch wieder die treffendsten Bemerkungen und hundert Andeutungen bereit, welche das Gehörte noch würdiger darzustellen geeignet waren und bei Allen ihre gewichtige Stelle fanden. Es war überhaupt eine Eigenthümlichkeit seines scharfen Verstandes und richtiger Empfindung, dass er in wenigen Worten, andeutend, leicht und treffend das innerste Wesen der Auffassung und Darstellung jedes musikalischen Kunstwerkes zu bezeichnen wusste. Seine Worte waren wie die Lichter, welche der Maler zur Vollendung seines Bildes aufsetzt und die plötzlich, wie Blitze, Geist und Leben, treue Wahrheit dem Bilde verleihen. So hauchte er mit kleinen Andeutungen einer musikalischen Aufführung diese feine Nüancirung, einen Duft der Vollendung ein, wie ihn sonst wohl die beste Ausführung dennoch entbehrt und wer von seinen Nachfolgern ihm dieses Geheimniss abgelauscht haben mag, wodurch seine Leitung, wie sie sonst eben mit ihrer Ruhe und besonnenen Stille kaum bemerkbar blieb, als eine vollendete erschien, den wollen wir glücklich preisen und loben. Wie in den Proben seine kurzen, bestimmten Andeutungen in den einfachsten Worten, so regierte in der Aufführung ein Blitz des leuchtenden geistvollen Auges, ein Wink der leise erhobenen Hand.

So haben wir ihn am Rhein gekannt und so lebt er immerdar im Gedächtniss seiner Zeitgenossen. Das Oratorium „Paulus" war dort ein Ereigniss, dessen Wirkung sich bis heute und ferner fortpflanzt. Mendelssohn's Einfluss ist am Rhein, seiner Entfernung ungeachtet, immer grösser geworden. Er hat die Niederrheinischen Musikfeste seitdem fast jedes Jahr geleitet und ist immer gern dahin zurückgekehrt, wo ihm in Deutschland die blühendsten Kränze als leitendem Künstler, als Schöpfer eines frischen musikalischen Lebens gereicht worden.

Ein Brief aus Düsseldorf sagt: „Bis in die untersten Volksklassen ist Alles hier wie betäubt von dem plötzlichen, unersetzlichen Verluste. Jeder kannte, Jeder liebte ihn; mit seinem Tode hat Jeder einen Freund, einen Angehörigen verloren." Heute wird ihm dort eine Gedächtnissfeier bereitet und wie es dabei an treuen Erinnerungen, an herzlichen Thränen um sein zu schnelles Scheiden nicht fehlen mag, so bleibt ihm auch die herzlichste Liebe, seinen Werken die immer dauernde Verehrung gewidmet.

Geschr. am 16. November 1847. v. W.

Berlin.

Königliche Oper.

Um auch in das Repertoir der Novitäten Wechsel zu bringen, gab man am Namenstage Ihro Maj. der Königin eine neue komi-

sche Oper. Wenn sie nur wirklich komisch wäre! Wir meinen den viel besprochenen, theils über Maass gepriesenen, theils unter Maass getadelten Prätendenten von Fr. Kücken. Ein Tadel unter Maass soll so viel bedeuten wie ein nicht hinlänglicher Tadel. Als wir vor etwa zehn Jahren die ersten Compositionen von Fr. Kücken kennen lernten, beurtheilten wir das Talent des damals beliebten Salon-Künstlers nach dem Maasse seiner Leistungen nicht ungünstig. Er würde, so meinten wir, sich in der dilettirenden Musikwelt einen Namen sichern und besonders in den Herzen musikempfindender Damen eine bleibende Stätte finden. Melodiöse Weichheit, süsse Characterlosigkeit waren damals sein musikalisches Erbtheil. Mit diesem hat er inzwischen Wucher getrieben auf französischem und italienischem Boden. Dass Deutschland seine Heimath ist, sucht er gänzlich zu verleugnen, und so scheint er für die höhern Aufgaben der Kunst verloren. Es ist nichts unglückseliger, als wenn ein deutscher Musiker ohne gründliche Studien sich den Franzosen in die Arme wirft!

Was zunächst den Dichter C. P. Berger anlangt, so hat er in seinem Libretto so entschiedene Beweise einer ungeschickten und wenig interessanten Handlung geliefert, dass ein mittelmässiges musikalisches Talent bei der Bearbeitung eines so ungeordneten Stoffes ein ängstliches Fragezeichen machen würde. Ein Künstler, der etwas von den Forderungen dramatischer Musik versteht, legt solchen Text aus der Hand. Der Wasserträger, die beiden Prinzen behandeln einen ähnlichen Gegenstand, aber, namentlich der Erstere, mit ganz anderem Geschick. Der Prätendent spielt eine so untergeordnete Rolle, greift so wenig in die Bewegung des Drama's ein, dass man nicht weiss, warum das Werk seinen Namen führt. Doch wäre das ein nebensächlicher Fehler, wenn man überhaupt nur irgend einer lebendigen Action begegnete. Eine Scene reiht sich an die andere ohne inneres Motiv, Alles erscheint so fade und wässerig, dass nicht einmal Humor, viel weniger Witz in dem Gedichte anzutreffen ist. Es beruht auf einem sehr richtigen, wenn auch nicht immer richtig angewandten Gefühl, dass die Italiener, besonders Rossini, ihre komischen Figuren durch Blitz und Donner marschiren lassen. Bei Fr. Kücken zieht durch das ganze Werk ein einförmiger, stiller Landregen, der das musikalische Ohr keineswegs befruchtet, sondern es vielmehr durch die Schwere der Langeweile einschläfert. Auch beim Tanz, Gesang und Wein kann man sich ennuyiren, wenn man's etwa so macht: I. Act, Anfang:

Auf tanzet und singet,
Ja jubelt und springet.

I. Act, Schluss:

Frohsinn soll heut überall sein,
Seht nur, es blinket herrlicher Wein.

II. Act, Anfang:

Ein Gläschen voll Wein,
Recht perlend und rein,
Was kann wohl auf Erden
Beglückender sein?

II. Act, Schluss:

Tanz und Sang soll uns erfreu'n
Kommt nur herein, u. s. w.

Dazwischen liegt nun freilich manches Andere. Es würde aber den Dichter durchaus nicht curiren, wenn wir ihm alle Mängel seines Textbuches auseinander setzen wollten.

Und die Musik? Nun ja! Wenn die Ouvertüre den Eindruck des ganzen Werkes anticipirend veranschaulichen soll, so darf es nicht auffallen, dass hier schon der Tanz anfängt. So haben es indess Auber und Adam gemacht, warum sollte es ein Deutscher nicht nachmachen? Uebrigens zeichnet sich der erste Chor durch leichten französischen Fluss und durch geschickte Instrumentation, wenn auch in sehr discreter Anspruchslosigkeit aus. Wo finden wir nun aber einen weitern Anhaltepunkt für ein kritisches Urtheil? Die erste Arie des Postschreibers Levraut ist ein vollständiger Walzer von graziösem, etwas altfränkischem Zuschnitt. Später „mille pardon" hüpft dieser französische Narr mit einzelnen Staccatosprüngen so komisch umher, als wolle er sich selbst und die ganze Musik ironisiren. Die erste Arie Emile's ist so nach Adam's Postillon gearbeitet, dass die Aehnlichkeiten fast lächerlich klingen. Und wenn später Cecile ihrem Bräutigam erklärt, er solle nicht eifersüchtig und der Liebe holdes Feuer müsse mit dem Vertrauen auf die Tugend der Frau gepaart sein; wenn bei solchem Anlass der Componist aus seinem trivialen Tanzrhythmus sich nicht herauszureissen vermag; wenn er die Himmelsseligkeit der Liebe in einem ganz nichtssagenden Walzer erklingen lässt: da muss man in der That an aller Fähigkeit desselben, irgend wie zu individualisiren und zu characterisiren verzweifeln. So geht es fort. Wir gestehen vollkommen, auch nicht einen einzigen Anknüpfungspunkt für ein kritisches Urtheil in dem Werke zu finden, und indem wir die in unserm Textbuche gemachten Randbemerkungen mit einander vergleichen und zu ordnen versuchen, reducirt sich Alles, was wir unter ihnen auffinden können auf die Ausdrücke: französisch, trivial, Walzer, hüpfender Rhythmus, Triller, Roulade u. dgl. Es ist das characterloseste musikalische Werk, das uns in neuster Zeit auf der Bühne begegnet ist, so baar aller eigenthümlichen Erfindungsgabe, dass wir uns schämen würden, wenn wir am Pianoforte tändelnd, solchen saftlosen melodischen Schwulst unsern Fingern entschlüpfen liessen. Einiges Interesse flösste uns die Figur des Levraut ein; dieses trat aber auch nur dadurch hervor, dass Hr. Krause die Rolle vollständig persifflirte. Fräul. Tuczek trillerte allerliebst; denn sie hat fast nur so hüpfen und zu trillern, musikalisch nämlich. Auch Hr. Mantius (Emile), Hr. Krause, der Prätendent, Hr. Fischer und Hr. Zschiesche, zwei englische Capitäns, ein Frl. Gey, (Altstimme), die Frau des alten Postmeisters Hrn. Blume thaten das Mögliche, dem Werke einiges Interesse zu gewinnen. Der Beifall war aber nur äusserst spärlich. Die Intendantur hatte überhaupt auf die Ausstattung wiederum allen Fleiss verwendet, und es ist durchaus anzuerkennen, dass sie sich in der Wahl ihrer aufzuführenden Werke auch deutschen Meistern umsieht. Möge ihr Bemühen aber auch künftig mit glücklichern Erfolgen gekrönt werden.

Dr. L.

Am 21. besuchten wir das Opernhaus, um uns vom vergangenen Freitag ein wenig zu erholen. Freilich hörten wir Weber's Euryanthe. Die Aufführung des Werkes ist schon besprochen. Wir können aber doch nicht umhin, Mad. Schlegel-Köster den Tribut unsrers Dankes und die vollste Anerkennung für den Genuss, den sie uns in dieser, einer ihrer glücklichsten Partieen gewährte, zu zollen. Was ein geistiges Durchdringen einer Aufgabe vermag, eine vollständige Beherrschung der an die Darstellerin gestellten Forderungen, das leistet die ausgezeichnete Künstlerin. Mit ihrer metallreichen Stimme gelingen ihr vorzugsweise die melodischen Momente, aber um nichts weniger bringt sie den dramatischen Gesang zur Geltung. Heben wir einige ganz besonders schöne Momente hervor, so ist es die Arie im ersten Act, das Duett mit Eglantine und die schwierige Arie am Schluss, die wir fast nie so edel und schön, mit so dramatischer Wirkung aufgefasst gehört zu haben.

d. R.

Concerte.

Die Singacademie gab am 17. Nov. ihr erstes diesjähriges Abonnements-Concert. Händel's Oratorium „Joseph" eröffnete den Cyclus auf eine würdige Weise. Wer Händel's grossartige Objectivität kennt, den brauchen wir auf die herrlichen Schätze, die in diesem Werke ruhen, nicht aufmerksam zu machen. Dem Nichtkenner würden wir überflüssige Worte zu lesen geben. Die Classicität eines Kunstwerkes offenbart sich aber durch die ewige

Frische, welche dasselbe durchglüht. Wie viel lässt sich von Meister Händel lernen noch heutiges Tages! — Die Aufführung gelang im Ganzen wohl, namentlich hinsichtlich der Chorleistungen. Die wichtigsten Soloparthieen waren durch Hrn. Pfister (Simeon), Hrn. Böttlicher (Pharao), Frl. Caspari (Joseph) und Mad. Burchardt recht ehrenwerth vertreten. Eines weitern Berichtes enthalten wir uns, da der Standpunkt der Singacademie sowohl, wie das Gesangstalent der genannten Künstler hinlänglich bekannt sind und der Raum unserer Blätter bei regelmässig wiederkehrenden Kunstereignissen der hiesigen Residenz nur ausnahmsweise eine allseitige Besprechung zulässt. *Dr. L.*

Am 22sten hatte die Singacademie eine Gedächtnissfeier für Felix Mendelssohn-Bartholdy veranstaltet und zu diesem Zwecke eine grosse, fast zu grosse Anzahl von Eintrittskarten ausgetheilt. Die Feier wurde mit dem Choral: „Dir, Herr, dir will ich mich ergeben" und dem Chor: „Siehe, wir preisen selig" eröffnet. Daran schloss sich Mozart's Requiem. Eine wahrhaft würdige und erhebende Feier! Die ausübenden Mitglieder waren sämmtlich schwarz gekleidet, die Leistung nicht nur der Singacademie, sondern auch des Künstlers, dem sie galt, würdig. Wir haben seit langer Zeit eine so vollendete Aufführung durch dieses Institut nicht gehört. An den Soloparthieen hatten sich die Damen Toczek, Burchhardt, Aug. Löwe, Caspari und die Herren Mantius, Pfister, Krause und Böttlicher betheiligt, Mittel, die auch nach dieser Seite hin etwas Vollendetes vorzuführen schon geeignet sind. *d. R.*

Correspondenz.

Musikalische Briefe aus Paris,

von

Dr. F. S. Bamberg.

I. Die Opernhäuser.

Herr Léon Pillet, der frühere Director der grossen Oper, hat nie soviel Energie entwickelt als in dem Augenblicke, wo seine Herrschaft auf dem Spiele stand. Er wehrte sich wie ein angebissener Wolf, führte ganze Batterien von Kräften auf, die er alle — nicht habe für die Oper gewinnen können, und wollte arithmetisch beweisen, dass das erste lyrische Theater Frankreichs nicht besser zu leiten gewesen sei. Man stelle sich den Schmerz über den Verlust einer solchen Herrschaft vor: dieses zu Grunde gehende Coulissenkönigthum, dem der Gassenjunge von öffentlicher Meinung die bunten Lappen unerbittlich abreisst, diese Explosion des reich tapissirten Audienzzimmers, wo man Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen, Journalisten, Choristen und Lampenputzer im seidenen Schlafrock empfangen und sich mit der Vorstellung geschmeichelt hat, dass das Theaterpersonal die Laune des Herrn Directors schon im Antichambre zu studiren suchte. Armer Pillet das musste dir wohl wehe thun!

Nun haben die Herren Duponchel und Roqueplan die Direction der Oper übernommen und zwar mit dem offenbaren Vortheile, dass das Institut, dem sie vorstehen durch sie nicht schlechter werden kann als es war. Der Opernsaal ist glänzend restaurirt, das Personal theilweise verändert worden und das Publikum hat die beste Hoffnung auf musikalische Genüsse. Bisher hat man zwar meist nur das Alte wiederholt, aber es stehen auch Neuigkeiten in Aussicht. Halévy's Jüdin eröffnete die neue Saison und ging mit glänzender Ausstattung auf's neue über das „erste lyrische Theater" Frankreichs. Der Erfolg dieses grossartigen Werkes, über das wir uns eine besondere Kritik vorbehalten, war wieder ausserordentlich. Halévy und Meyerbeer sind seit Jahren bereits die einzigen Stützen der Pariser Oper und das Repertoire bestand seit langer Zeit meist aus den Hugenotten, Robert, die Jüdin, die Königin von Cypern, Guido und Guinevre, Charles VI. u. s. w. Der Eleasar ist unstreitig Duprez's beste Rolle, seine kleine Statur thut hier der Illusion keinen Eintrag, was bei seinen Heldenrollen nur zu oft der Fall ist. Duprez mag unfreundlich gegen Deutschland geworden sein. Er hat sich die erstaunliche Mühe gegeben deutsch zu lernen, um bei uns Ruhm und Geld zu verdienen und nun hat er Nichts verdient, weder Ruhm noch Geld, und die Deutschen die ihn hörten, konnten von ihrem Erstaunen gar nicht zurückkommen: dass dies der vielbewunderte Duprez sein solle. Schnupfen zählen beim deutschen Publicum so wenig als beim Wälschen, und Duprez hat leider sehr oft Schnupfen, so oft dass Léon Pillet fast zur Verzweiflung darüber gebracht wurde.

Eine Anfängerin, Mlle. Demeron, sang die Rachel anfangs mit sichtbaren Zeichen von Angst und Unsicherheit, im Verlaufe des Spieles jedoch nicht ohne Talent. Alisard sang den Cardinal, Mlle. Nau die Eudoxie. 1835 war die Besetzung allerdings eine andere: Nourrit, Lafont, Levasseur, die Falcon und Dorus Gras hatten damals die Rollen inne und sogar die kleinsten Parthieen waren von Künstlern wie Massol, Derivir, Alexis Dupont u. s. w. besetzt.

Nicht besser war die Königin von Cypern ausgestattet, und soviel man auch gegen Mad. Stolz, welche früher die Hauptrolle gab, geschrieen, Mlle. Masson kann sie, obgleich sie ungleich mehr Stimmmittel hat, im Ganzen doch nicht ersetzen. Mad. Stolz hat sich selbst von der Pariser Oper verbannt und ihr Hauptfehler bestand darin, mit diesem quasi heroischen Acte zu lange gewartet zu haben. Frankreich ist das Land, wo die Dynastieen wechseln, und strenge Damen regieren ebensowenig lange als strenge Herren. Mad. Stolz lief mit Léon Pillet's Contrakt um die Wette, und zwar so hitzig und so eilig, dass sie noch vor ihm abgelaufen war. Man machte ihr nämlich allgemein zum Vorwurfe, dass sie kein eigentliches Talent an der Oper aufkommen lasse und dafür hatte man die Mittelmässigkeit des ganzen Institutes zum Beweis. Pillet aber konnte in seiner liebenswürdigen Naivität ein Publicum gar nicht begreifen, das neben der Stolz nun auch noch etwas anderes hören zu können für schicklich hielt. Jetzt erzählen uns Brochüren, auf denen die Stolz als Favorite abgebildet ist, von ihren Thaten und Talenten, von ihrem Wohlthätigkeitssinne und ihrer Sanftmuth. Ihr Name soll die grösste Ironie auf ihren Character sein. — Barroilhet sang nach wie vor den Lusignan mit Talent, ebenso Bordas den Gérard. (Schluss folgt.)

Neuer Patent-Repetitions-Mechanismus.

Die Herren Brandt in Breslau und Willmanns in Berlin (Firma: Westermann & Comp.) haben vom Ministerium ein Patent auf einen Repetitions-Mechanismus erhalten, der sich durch seine Eigenthümlichkeit und Zweckmässigkeit vortheilhaft vor ähnlichen Constructionen der englischen und französischen Mechanik, die bis jetzt bei deutschen Instrumenten massgebend gewesen sind, auszeichnet. Ohne irgend eine Feder in Anwendung zu bringen, vegetirt der Mechanismus mit einer Präcision und Schnelligkeit, die nichts mehr zu wünschen übrig lässt. Zu gleicher Zeit kann man nach Belieben eine Vorrichtung in Bewegung setzen, welche durch Verminderung der Schwungkraft sämmtlicher Hämmer, einen geringeren Stärkegrad des Anschlages producirt und so die Verschiebung ersetzt. Wir stehen nicht an, Allen, die sich für neue vaterländische Erfindungen im Gebiete der Kunstindustrie interessiren, diese Neuigkeit als höchst beachtungswerth zu empfehlen, um so mehr, da dieselbe ihren sonstigen Vorzügen den einer allgemein nützlichen Wohlfeilheit hinzufügt. *d. R.*

Nachrichten.

Berlin. Seine Maj. der König drückten durch ein Schreiben Sr. Excell. des Herrn Grafen von Redern dem Musikdirector Neyenberg, in Folge einer Tafelmusik, seine allerhöchste Zufriedenheit mit den Leistungen des Musikcorps aus.

— Am Namenstage Ihro Maj. der Königin hatte der hier anwesende, ausgezeichnete Virtuose Rud. Willmers die Ehre, in dem veranstalteten Hofconcerte mitzuwirken. Des Königs Maj. erklärte dem Künstler in den allergnädigsten Ausdrücken, wie sehr die gefühlvolle Art und Weise seines Vortrages dem Geschmacke Sr. Majestät zusagte, und wie leider diese Art des Klavierspiels von der gewöhnlichen Art, das Klavier zu hämmern, verdrängt würde.

Heidelberg. Am 17. November starb — wie das Frankf. Journal meldet — im beinahe vollendeten 77. Jahre seines stets thätigen Lebens der als einer der ersten Theoretiker in der musikalischen Welt weithin bekannte und auch in seinen bürgerlichen und socialen Beziehungen hochgeachtete Lehrer der Musik und Composition — Vollweiler.

Augsburg. Unsre Direction hat jetzt die Oper gänzlich fallen lassen und haben wir nur ein recitirendes Schauspiel und Singspiele zu erwarten. (Es ist stark, dass eine Stadt wie Augsburg von 34000 Einwohnern nicht im Stande ist, eine Oper zu erhalten, während Städte wie Frankfurt a. O. und viele andre kleinere Städte deren recht gute haben.)

Nürnberg. Mad. Stöckl-Heinefetter wird hier in Kurzem gastiren.

Cassel. Hier ist man ganz entzückt über den früher in Breslau und St. Petersburg angestellten Tenoristen Franke, welcher auf längere Zeit von unserer Direction gewonnen worden. Seine bisjetzt gegebenen Rollen, welche wahre Meisterwerke der Kunst waren, sind Othello, George Brown, Huon und Robert.

Wiesbaden. Fräul. Marie Kreutzer, Tochter des berühmten Componisten, ist hier engagirt.

Leipzig. Der berühmte Virtuos und Compositeur für die Pedalharfe, Parish-Alvars, hat von Sr. Maj. dem König von Sachsen einen werthvollen Brillantring erhalten, für die Zueignung seines grossen Concertes in *G-moll*.

Weimar. Die Oper „Prinz Eugen der edle Ritter", von Gustav Schmidt, wird im Monat November zur Aufführung kommen. — Auch in Leipzig soll die Annahme der Oper bestimmt sein.

Prag. Bevorstehende Opernnovitäten während der Wintersaison: 1) „Blanda," von Kalliwoda. 2) „Bianka und Guiseppa oder die Franzosen in Nizza," von Kittel (Director des Conservatoriums). 3) „Die Belagerung von Belgrad," von Dr. Becker. „Die Zigeunerin," von Balfe, kommt in diesen Tagen zur Aufführung. „Udalrich und Bozena," Oper vom Kapellmeister Skraup, wurde am 7. Nov. in böhmischer Sprache zum Benefiz für Fräul. Soncop gegeben. Frau Hoffmann erregte nicht nur durch ihren trefflichen Gesang, sondern auch durch ihre gute Aussprache bei den Czechen grossen Enthusiasmus. — Hr. Dir. Hoffmann ist bedenklich erkrankt. — Zu Schiller's Geburtstagsfest wird die „Braut von Messina" mit einem Prolog gegeben. *A. Th. C.*

Stuttgart. Der bekannte Violinist und Musikdirector an der hiesigen Königl. Hofkapelle B. Molique ist von der Londoner Beethoven-Society für die nächste Saison zu London zu acht Concerten engagirt worden. — Fräul. Waldhäuser ist für die hiesige Oper auf 12 Jahre gewonnen.

Karlsruhe. Am 3. Novbr. wurde das provisorische Theater in den Räumen eines ehemaligen Orangeriehauses eröffnet, das Gebäude ist sehr lang und schmal; dadurch mussten sowohl die Bühne, wie der Zuschauerraum eine bedeutende Tiefe gewinnen bei verhältnissmässig geringer Breite. Das Innere des Hauses hat solcher Gestalt das Ansehen eines grossen Concertsaales mit Gallerien, genau so wie es bei den ältern Theatern des 18. Jahrhunderts gewesen ist, statt der jetzigen Halbkreisform. Der Plan für das neue Theater ist vollendet und soll vortrefflich sein, nicht allein in Bezug auf practische Einrichtung, sondern auch auf künstlerische Vollkommenheit. Der Plan ist von Hr. Hübsch.

Braunschweig. „Der Troubadour" heisst eine neue Oper von Feska, welche sehr gefiel.

Darmstadt. Hr. Theodor Pixis aus Prag giebt hier Violin-Concerte.

Koburg. Der Klavier-Auszug der Oper „Zaire" vom Herzog von Sachsen-Koburg ist für 5 Rthlr durch die hiesige Hoftheater-Bibliothek zu beziehen. Der Ertrag fliesst in den Pensionsfond des Hoftheaters.

Pressburg. *Carl Haslinger's neuste Messe C-dur Nr. 3.* ist in Pressburg an den beiden Pfingsttagen dieses Jahres aufgeführt worden. Der Componist dirigirte sein Werk persönlich. Die Aufführungen waren ausgezeichnet gelungen. Im September wurde dieselbe Messe in der Franziskanerkirche und am 1. Nvbr. am Allerheiligen Tage in der Peterskirche in Wien ausgeführt. Die letzte Aufführung war eine besonders ausgezeichnete. Eine grosse Anzahl musikalischer Notabilitäten Wien's war zugegen, die sich in höchst anerkennender Weise über das Werk aussprach. Dasselbe thun die Wiener Musik-Zeitung, die Theater-Zeitung, der Wanderer, die Blätter der Gegenwart etc.

Brüssel. Ein gewisser Fabricius wollte in dem Königl. Theater einige Musikstücke auf der Violine vortragen. Bei der Probe spielte er aber so schlecht, dass man ihm offen sagte, er werde mit diesen Sachen, die de Bériot und Vieuxtemps vor ihm so vortrefflich gespielt, sich nur lächerlich machen können. Diese Urtheile ergriffen ihn so, dass er sich in den Canal von Charleroy stürzte und ertrank. Statt des Concertes erhielten die Zuhörer diese Schreckensbotschaft.

Kiel. Die mehrfach in den Zeitungen erwähnte, aber nicht vollständig mitgetheilte Resolution des Königs von Dänemark, betreffend das von dem norddeutschen Sängerbund für das nächste Jahr in der Stadt Kiel beabsichtigte Sängerfest, lautet wörtlich wie folgt: „Indem wiederholte Erfahrungen es herausgestellt haben, dass die Sängerfeste sich von politischen Demonstrationen nicht freihalten und auch mehrere Unserer Unterthanen an dergleichen Festen auf eine ungebührliche Weise Theil genommen haben, so wollen Wir, dass es dem Vorstande des Comités zur Einrichtung des im künftigen Jahre beabsichtigten Sängerfestes des norddeutschen Sängerbundes eröffnet werde, dass die Abhaltung dieses Festes in Kiel nicht gestattet werden könne. — Unsere Kanzlei hat dafür Sorge zu tragen, dass die im Kieler Schlossgarten erbaute Festhalle der früher getroffenen Bestimmung gemäss unverzüglich wieder abgebrochen werde."

London. In Ermangelung der Meyerbeerschen Oper: „Ein Feldlager in Schlesien," die bereits im vorigen Jahre in London zur Aufführung kommen sollte, aber bisjetzt nicht dazu kam, hat man dort in dem bekannten Circus von Astley ein grosses Spektakelstück unter diesem Titel (The Camp of Silesia) in Scene gesetzt. Hr. Stocqueler ist der Verfasser dieses Stückes, das seit etwa 14 Tagen ungeheuern Zulauf und Beifall findet und in welchem das Publicum sich besonders an den preussischen Uniformen aus der Zeit Friedrichs des Grossen so wie an einem prachtvollen Marketenderinnen-Tanze ergötzt. Soviel es anging, ist natürlich die Musik von Meyerbeer bei diesem Arrangement benutzt worden, durch welches aber der Oper selbst, falls sie noch in London zur Aufführung kommen sollte, manchen Eintrag geschehen sein dürfte.

Krakau. Wir werden hier eine deutsche Oper erhalten.

Venedig. In der Fenice wurde die Verdische Oper: „Jeanne d'arc," vortrefflich aufgeführt.

Wilhelm Herzberg,

unser junger Freund und Mitarbeiter ist am 14. November durch einen unglücklichen Sturz vom Pferde bei Cüstrin umgekommen. Tages zuvor hatte er noch einen heitern Brief voller Pläne für die Zukunft an den Unterzeichneten geschrieben. Er war eine gemüthvolle, ich möchte sagen lyrische Natur, eine sich eben entfaltende Knospe. Früh hatten diese des Lebens Nachfröste zu knicken gedroht; ungünstige Verhältnisse stürmten auf ihn ein — aber er sang — eine Nachtigall im Käfig — um so wehmuthsvoller, schwermüthiger. Oefter hat er mir gestanden, wie ihn, den Genügsamen, einige hundert Thaler des Jahres zufrieden stellen würden, wie er dann besser aufathmen, freier schaffen könne und ich darf dies, da er nun hinüber ist, ohne Scheu mittheilen — einen Blick in Künstlers Erdenwallen zu gewähren. Ein solcher, ich meine ein Künstler, war er in Gesinnung und That: er hasste alles Gemeine, jede Kriecherei in Kunst wie im Leben. Die Blüthen, welche er bis jetzt, er war 28 Jahre alt, entfaltet hat, reden selbst für den hohen Sinn, den er in der Kunst suchte und fand. Grössere Arbeiten — unter andern eine Symphonie — hat er noch nicht veröffentlichen können, aber hinterlassen. Einige Sonaten für 4 Hände, Lieder und Charakterstücke (Berlin bei Guttentag) sprechen für ein reich melodisches, leicht gestaltendes, nach dem Anmuthigen strebendes Talent. Die letzte der Sonatinen, „Mädchenleben", hatte er seiner Schwester Auguste gewidmet, die ihn liebte, ohne ihn nicht leben konnte und ihm Tages darauf in die Ewigkeit nachgefolgt ist.

Fl. Geyer.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 49. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 1. December 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr.
Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie

Elias, ein Oratorium nach Worten des alten Testaments componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy,

Klavier-Auszug, Bonn bei Simrock. Op. 70.

Kritisch beleuchtet von *Dr. O. Lange.*

Der berühmte Tondichter liefert uns in dem vorliegenden Oratorium sein zweites umfangreiches, in sich selbstständiges Werk auf dem Gebiete der Vocalmusik. Obgleich der Klavier-Auszug sich schon längere Zeit in unseren Händen befindet und dessen Durchsicht uns mannigfachen Genuss bereitet hat, standen wir an, unsere Ansichten über dasselbe niederzuschreiben, bevor wir es gehört. Einem Künstler von so anerkanntem Rufe und einem Werke von so bedeutendem Umfange gegenüber, ist die Kritik verpflichtet, kein Moment, durch welches sie ihre Aussprüche begründen kann, unberücksichtigt zu lassen. So liefern wir denn unsern Bericht nach den ersten beiden Aufführungen in Berlin, wenn auch ohne Rücksicht auf dieselben. Sie haben durch das, was sie unserm Ohre zuführten, zugleich unser Auge für Einzelheiten geschärft.

Wie zu dem Paulus hat Mendelssohn auch zum Elias sich die Worte aus der heiligen Schrift selbst zusammengestellt. Wenn aber dort das Stoffliche, wie es in seiner epischen Breite und lyrischen Tiefe vorlag, einer wesentlichen Umformung nicht bedurfte, musste Mendelssohn bei der Zusammenstellung des Elias darauf bedacht sein, ein Material, dem eine epische Grundlage fehlte, geschickt anzuordnen. Das Textbuch musste hier mehr als dort gemacht werden. Indess glauben wir nicht, dass Mendelssohn durch diese Zufälligkeit sich veranlasst sah, einem Text, so ähnlich er mit dem des Paulus erscheint, eine ganz verschiedene Anordnung zu geben. Vielmehr scheint es, als habe er seine Ansicht vom Oratorium überhaupt erweitert. Wir können uns nicht darauf einlassen, die wichtige Frage, welche Stellung das Oratorium in heutiger Zeit als Kunstwerk, dem musikalischen wie kirchlichen Bewusstsein gegenüber einnimmt, darzulegen. An andern Orten haben wir davon weitläufig gesprochen. Jedenfalls aber ist Mendelssohn im Laufe der Zeit zu der Ansicht gekommen, dass das Oratorium, wenn man es als organisches Kunstwerk, dem der Text ein nothwendiger Bestandtheil ist, betrachtet, seine veraltete epische Breite aufgeben, dass es sich vielmehr zu lyrischer Innerlichkeit und dramatischem Leben entfalten müsse. Demnach verliert freilich das mit dem Namen Oratorium bezeichnete Kunstwerk seine ursprüngliche Bedeutung. Ehemals war man nicht im Stande, sich, wie das überhaupt auf dem Standpunkte eines religiösen Nihilismus der Fall ist, auch in der Kirchenmusik, eine durch den Wechsel verschiedener Charaktere, an Weltlichkeit erinnernde Kunstform zu denken. Es widerspricht indess schon dem äussern Schematismus des Oratoriums, dasselbe als Gedicht in das Gebiet epischer Poesie zu verweisen. Ein Fortschritt und eine Erweiterung dieser Kunstform ist es, wenn Mendelssohn die äussere Anordnung des kirchlich religiösen Stoffes, wie sie seit frühen Zeiten angewendet worden, beibehält, sie aber aus ihrer starren Leblosigkeit zu einer dramatischen innern Action erhebt. In dieser Beziehung können wir von vielen sehr glücklich gelungenen Situationen sprechen. Die ersten Dialoge zwischen Elias und der Wittwe, zwischen Elias und den Baalspriestern sind von ausserordentlicher Wirkung. Im Ganzen aber entbehrt die Anlage des Stoffs doch derjenigen Einheit, die es vom Standpunkte eines religiösen Dramas zu einem vollendeten Kunstwerke stempeln würde. In der Person des Elias geben sich ganz entschieden drei wichtige Lebensmomente kund, die hier zwar nicht fehlen, aber doch

nicht organisch geordnet sind. Elias erscheint zuerst als wunderthätiger Mann Gottes, dann vom Volke verkannt und leidend, endlich auf feurigem Wagen gen Himmel fahrend. Demnach musste der Stoff zu drei Theilen gegliedert oder im zweiten Theile wenigstens so verarbeitet werden, dass die Erhebung des Propheten in den Himmel den Schluss des Werkes bildete. Welchen Zweck die Sendung des Propheten hatte, ergab sich bei einer geschickten Gliederung aus dem Verlaufe von selbst. Die sich in der heiligen Schrift überall an das Leben grosser Männer anschliessenden Reflectionen enthalten zwar sehr schöne lyrische Anknüpfungspunkte und sind der musikalischen Bearbeitung durchaus günstig; in einem dramatischen Werke aber stören sie die Illusion, wenn diese auch ganz innerlicher Natur ist.

Wir gehen zur Musik über. Mendelssohn lässt zuerst den Elias auftreten, der ein Strafgericht Gottes über das Volk Israel verkündigt. Dann folgt die Ouvertüre. Gegen eine solche von der gewöhnlichen Behandlungsweise abweichende Introduction ist an und für sich nichts einzuwenden. Sie ist indess vollkommen überflüssig, da der auf die Ouvertüre folgende Chor: „Hilf, Herr! willst Du uns denn gar vertilgen?“ unmittelbar in die Volkssituation hineinführt und ungleich wirkungsvoller den vocalen Theil des Werkes eröffnet. Die Ouvertüre selbst ist ein Meisterstück in der Arbeit, würdevoll in der Erfindung. Ein einfaches, majestätisches, nur durch vier Tacte sich bewegendes Thema trägt den wundervollen instrumentalen Bau dieses Satzes. Wir enthalten uns hier wie überhaupt bei der Besprechung des Werkes aller Notenbeispiele, da von einem Tadel in den musikalischen Constructionen nicht die Rede sein kann und das Lob so überwiegend sich geltend macht, dass eine Erläuterung durch fragmentarische Beispiele das Interesse für die Composition nur in geringem Grade zu fördern vermöchte.

Der erste Chor, ein Klagelied des Volkes Israel: „Die Ernte ist vergangen, der Sommer ist dahin“ bietet nach seinem ersten Eindrucke keinen auffallenden Effect. Sieht man sich den Satz näher an, so entdeckt man in dem zu den angegebenen Worten erfundenen Thema eine ungemein zarte Verschmelzung des Schmerzes und der Hoffnung. Die Verarbeitung dieses Gedankens sowohl für die Gesangstimmen als für das Orchester ist fein durchdacht. Wie es aber nicht möglich wäre, in einem Thema die beiden Affecte so zusammenzustellen, dass sie sich nicht gegenseitig entsprächen und ergänzten, beide in ihrem Ausdruck sich milderten, so musste der geniale Tonkünstler schon am Anfange darauf bedacht sein, dem unglücklichen Zustand des Volks einen mildernden Charakter zu geben und Alles, was aus dem reflectirenden Volksbewusstsein hervorging, durch elegische Züge zu zeichnen. Diese Einheit in den Charakteren, in den Chören als selbstständigen Individualitäten ist es, die so unvergleichlich gelungen in der musikalischen Darstellung erscheint und wie ein goldner Faden durch das Werk sich hindurchzieht. Das Bewusstsein jener absoluten Abhängigkeit von dem Gotte Israels hat in diesem Werke einen Ausdruck gefunden, der ein so eigenthümliches, orientalisches Gepräge auf dem Grunde elegischer Anschauung trägt, wie wir nichts Aehnliches in der neuern Kunst nachzuweisen wissen. Hiemit hängt nun auch zusammen, dass die Wuth des Volkes, wenn sie, wie im zweiten Theile gegen einen Mann losbricht, der einer solchen Anschauung vermeintlich entgegentritt, einen um so schneidendern Contrast bildet. Schon im Paulus hat Mendelssohn gezeigt, wie seine religiöse Musik von dieser Grundidee getragen wird. Aus der bezeichneten Stimmung heraus steigert sich denn nun auch ganz allmählich jene Idee bis zum zweiten Theile hin, wo sie in die entgegengesetzte Richtung umschlägt.

Der zweite Chor mit einem Duett für weibliche Stimmen (*A-moll sostenuto*) giebt in einfachen Klagetönen jene Anschauung wieder und während er in dieser Stimmung verharrt, erhebt sich die Klage der Frauen nur um ein Weniges aus derselben heraus, jedoch so, dass ein musikalischer Gegensatz zwischen den beiden Grundgedanken immer zu erkennen ist. Wir halten diesen Satz in seiner natürlichen Einfachheit für ein Meisterstück der Kunst. Die monotone Bitte: „Herr, höre unser Gebet!“ bezeichnet ganz vortrefflich jenes starre, in Unselbstständigkeit befangene Gefühl des israelitischen Volkes. Dieselbe Grundstimmung giebt sich nach der im edelsten Styl gehaltenen Arie Obadja's: „So ihr mich von ganzem Herzen liebet“ in dem Volkschor: „Aber der Herr sieht es nicht“ zu erkennen, bis jene Starrheit des Gefühls sich zuletzt in die unbedingte Unterwürfigkeit unter das Gesetz Gottes auflöst. Daher ist der Rhythmus ganz in die Instrumente gelegt, während die Stimmen den Gedanken: „Ich der Herr bin ein eifriger Gott u. s. w.“ sich in getragener Haltung fortbewegen. Die Idee, welche den Componisten hier leitete, war eine vollkommen richtige und ergab sich mit Nothwendigkeit aus dem Zusammenhange, wenn auch die musikalischen Grundgedanken dieses Satzes von jener ursprünglichen Erfindungsgabe, die wir in andern Theilen der Arbeit kennen lernen, nicht Zeugniss geben. Namentlich lassen sich beim Beginn des zweiten Theils die Fermaten weder erklären noch rechtfertigen. Eben so scheint uns das Doppel-Quartett der Engel auf einen eigenthümlichen Kunstwerth nicht Anspruch machen zu dürfen, so schön es an sich klingt und in seiner Wirkung ungemein wohlthuend ist. Mit dem Dialog aber zwischen Elias und der Wittwe entfaltet Mendelssohn die volle Wärme seiner Innerlichkeit. Recitativ und a tempo stehen hier in so richtigem Verhältniss, dass man die innere Lebendigkeit bei der edelsten Haltung der Melodie unmittelbar nachempfindet. Nur ist uns in dieser geistvollen Scene aufgefallen, dass der Componist das an dem Kinde vollführte Wunder nicht glänzender heraustreten lässt. Nachdem Elias seine Bitte zum Herrn ausgesprochen, durfte nach unserm Gefühl nicht eine Begleitung mit drei Tacten folgen. Zwar ist dadurch die Vollziehung des Wunders nicht zu sinnlich gezeichnet, wenn sich auch der musikalische Ausdruck steigert. Drei Tacte Pause wären aber ungleich wirksamer gewesen, worauf dann die Worte der Wittwe: „Der Herr erhört deine Stimme“ einen rein geistigen Eindruck hervorgebracht hätten. In dem dritten Baalschore später findet sich ein durch Pausen bewirkter höchst merkwürdiger Effect. Etwas Aehnliches, wenn auch in ganz anderer Verbindung, hätte sich vielleicht auch hier erzielen lassen. Zu diesem Dialog bildet nun der Chor: „Wohl dem, der den Herrn fürchtet“ einen ungemein beruhigenden Gegensatz und damit schliesst, was den innern Organismus anlangt, ein Haupttheil des Werkes ab, wenn wir auch nach der durch den Componisten gegebenen Anlage mit dem ersten Theile noch nicht fertig sind.

Nun tritt der König Ahab auf und wirft den Zankapfel unter das Volk. Die Collisionen werden weltlicher, das Volk ändert seinen Sinn. Vom Componisten wird dieser Abschnitt durch einen kräftig markirten kurzen Instrumentalsatz angedeutet. „Bist Du's, der Israel verwirrt?“ sagt der König und sogleich antwortet mit kurzen Worten das Volk: „Du bist's, Elias!“ Ein feiner, schön motivirter Effect; denn allenfalls hätte Elias gleich erwidern können: „Ich verwirre Israel nicht.“ In dieser grösstentheils recitativisch gehaltenen, auch durch Tempowechsel charakterisirten Scene finden sich viele ungemein geistreiche Züge, auf die wir hier jedoch nur hindeuten können. Das Auftreten der Baalspriester führt den Gang der Handlung um Vieles weiter. Es sind drei verschiedene sich steigernde Situationen, in denen dies anti-israelitische Element sich geltend macht. Zuerst bitten sie: „Baal, erhöre uns!“ orientalisch weichlich. Elias fordert die Baalspriester auf, lauter zu rufen. Abermals eine auf mannigfaltige Weise geänderte Aeusserung. Elias gestattet ihnen, alle Ceremonieen ihres Gottesdienstes in Anwendung zu bringen. „Gieb uns Ant-

wort, Baal! siehe, die Feinde verspotten uns!“ sprechen die Priester; aber ihr Gott erhört sie nicht. Solche Situationen hat Mendelssohn mit einer melodischen Charakteristik, mit dynamischer Feinheit im Ausdruck und Rhythmus dargestellt, die in der That ungemein fesseln muss, wenn es der Aufführung gelingt, alle diese Unterschiede bezeichnend herauszukehren. In einem mildernden Gegensatze zu dieser dramatischen Färbung des durch den Chor der Baalspriester und durch Elias gezeichneten Dialogs steht die darauf folgende Arie des Elias: „Herr Gott Abraham's“ (*Es-dur*), deren Inhalt in einem vierstimmigen *choraliter* gehaltenen, kurzen Satz gewissermassen seine Bestätigung erhält. Am höchsten steigert sich endlich diese Situation, indem der Herr seine Diener als Feuerflammen herabsendet. Ein Chor und eine Arie des Elias führen uns diese Scene in lebendigen Zügen vor, während dazwischen Elias und das Volk die Baalspriester ergreifen, damit sie an den Bach geführt und geschlachtet werden.

Hier dürfte abermals ein dramatischer Abschnitt des Werkes anzunehmen sein, jedoch nicht so, dass durch das Vorangegangene die dem Elias im ersten Theile seines Berufs gestellte Aufgabe schon gelöst wäre. Vielmehr erhebt sich aus diesen feurigen Elementen jene beruhigende Stimmung, durch die Elias als der Mann Gottes auch dem Volke erscheinen muss. Obadja bittet ihn, dass er von dem Himmel Regen erflehe. Dies zu vermitteln bedient sich der Prophet eines Knaben, der an das Gestade des Meeres gehen muss, damit er sehe, ob in der Ferne nicht eine Wolke heranziehe. Ungemein schön stellt hier Mendelssohn wieder einen Dialog zwischen Elias und dem Knaben dar. Namentlich hat er diesen mit kindlich frommem Charakter gezeichnet. Was er spricht, wird meist durch Töne der Dreiklangsharmonie ausgedrückt. Eine Wolke öffnet sich und das Volk stimmt einen wunderschönen Schlusschor an, in welchem der Componist das Strömen und Brausen der Wasser malerisch und würdevoll zu versinnlichen sucht.

Im zweiten Theile stellt sich Mendelssohn zunächst die Aufgabe, das Leiden des Propheten durch eine passende Collision vorzubereiten. Die Königin, wegen der Weissagungen des Elias entrüstet, bringt Zwietracht unter das Volk und dieses giebt in seiner Schwachheit nach. Es liegen zwichen dieser Situation und dem, womit der erste Theil abschliesst, einzelne Momente, die der Componist unberücksichtigt gelassen hat und die ihm für die dramatische Anlage seines Werkes nicht günstig zu sein schienen. Deshalb beginnt er ganz von Neuem; die Stimmung, aus welcher heraus die weitern Ereignisse einen Anknüpfungspunkt bieten, ist die der Ruhe, der Eintracht und des Friedens. Eine wundervolle Sopranarie (*H-moll* und *H-dur*) leitet diese Situation ein. Aber ein leiser Anklang, eine bange Ahnung vor dem Strafgerichte Gottes zieht sich elegisch durch dieses prächtige Tongemälde und lässt hernach den Chor daran Theil nehmen. Elias aber muss seine Sendung vollziehen, das Strafgericht ist noch nicht zu Ende, der König muss die verdiente Strafpredigt hören. Hier knüpft sich der erste dramatische Dialog zwischen dem Volke und der Königin an, ein wunderschönes Seitenstück zu dem Dialoge zwischen Elias und der Wittwe beim Beginn des ersten Theils, aber von ganz anderer Färbung. „Er muss sterben, wehe, er muss sterben, er hat die Propheten Baal's getödtet!“ ist der Grundtext dieser ausgeführten Scene, und wer sich erinnert, mit wie meisterhafter Hand Mendelssohn schon im Paulus den israelitischen Volkscharakter, namentlich den Zorn des Volkes zu zeichnen verstand, dem wird die lebendige Charakteristik auch an dieser Stelle einleuchten. Chöre von feiner thematischer Kunst, die in der That ein für den musikalischen Ausdruck solcher Situationen ungewöhnliches Talent offenbaren. Elias erkennt sein Schicksal. „Sie stehen danach, dass sie mir mein Leben nehmen; so nimm nun Herr meine Seele!“ Dieser Grundton zieht sich nun durch Recitativ, Arie und Chor. Die Arie schildert den angegebenen Gemüthszustand des Propheten mit hinreissender Wahrheit. Es wäre möglich gewesen, hier einen noch wirkungsreichern dramatischen Fluss in die einzelnen musikalischen Sätze zu bringen. Dem Elias wird, so zu sagen, zu viel zugemuthet, und wenn auch von dem sachlichen Inhalte nichts fehlen durfte, so würde eine zweckmässigere Gliederung des Ganzen doch noch von grösserem Werthe gewesen sein. Auf den Wechsel zwischen Chor und Arie ist es überhaupt in dem Werke abgesehen, während das ausgeführte Ensemble zu sehr zurücktritt. So hätten z. B. der König und die Königin im zweiten Theile factischer in das Ganze eingreifen können, ohne dass dadurch der imponirenden Grösse des Elias Eintrag geleistet worden wäre. Doch ist nicht zu leugnen, dass auch im zweiten Theile die Hauptmomente dramatisch äusserst geschickt geordnet sind. Der bezeichneten Stimmung gegenüber steht z. B. der Chor: „Wer bis an das Ende beharret, der wird selig“, ein ganz herrlicher Gegensatz zu den Klagen des Propheten. Gemildert und vorbereitet wird dieser Gedanke durch sehr anziehende Nummern. Der Herr erhört das Gebet des Propheten. „Ein starker Wind, der die Berge zerriss, ging vor dem Herrn her — und die Erde erbebte und das Meer erbrauste — und nach dem Erdbeben kam ein stilles Säuseln und im Säuseln nahte der Herr.“ Diese Hauptgedanken hat Mendelssohn zu einem Chore verschmolzen und in diesem vielleicht das Vollendetste geleistet, was die neueste musikalische Literatur im Chorgesange aufzuweisen vermag. Zugleich erkennen wir hier den Componisten in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, kräftig, wild daher stürmend, lieblich-milde, fromm. Endlich kommt der feurige Wagen mit feurigen Rossen und führt den Propheten im Wetter gen Himmel. In dem Chore, der diese Scene darstellt, herrscht eine seltene Fülle dramatischer Kraft; er ist ein lebendiger Abdruck der ihm zu Grunde liegenden Worte, ein Meisterstück edler künstlerischer Zeichnung. Mit ihm könnte das Werk abschliessen. Mendelssohn hat es aber für gut gehalten, nachträglich durch einige Nummern noch auf die durch das Prophetenthum vorbereitete christliche Zukunft hinzuweisen und dadurch der Idee seines Werkes den Stempel der Verklärung aufzudrücken.

Die Form, in der das Oratorium hier besprochen worden, veranlasst noch einige Schlussbemerkungen. Wir haben in der Beurtheilung des Elias nämlich mehr den ästhetischen als den musikalischen Standpunkt der Kritik festgehalten. Es geschah dies vorzugsweise deshalb, weil das Werk nur da zu rein musikalischen Reflectionen Veranlassung gegeben haben würde, wo am Ende doch für den Leser die Einsicht in dasselbe nothwendig gewesen wäre. Mendelssohn ist ein so feiner Kopf, ein so denkender Musiker, dass ihm, indem er sich in dem Reiche der Töne frei und selbstständig bewegt, die unbedingteste Anerkennung, oft Bewunderung gezollt werden muss. Er beherrscht die Formen, die Gesetze der Kunst, wie keiner unter den Künstlern der Gegenwart; ihm steht eine solche Fülle von Kenntnissen zu Gebote, dass er bei seinem an den Werken der grössten Meister herangebildeten Geschmack stets die schönsten Mittel und das richtigste Maass derselben in Anwendung zu bringen vermochte. Wie dies in dem vorliegenden Werke geschehen, muss ein Jeder aus einer besondern Einsicht in das Werk, aus einer Aufführung desselben beurtheilen. Auf den ästhetischen Standpunkt aber haben wir uns aus einem noch andern Grunde gestellt. Dem geneigten Leser wird es nicht entgangen sein, dass wir in unserm Urtheil oft von der dramatischen Anlage, von der Scenirung des hier verarbeiteten Stoffes gesprochen; der Eingang zu diesem Artikel hatte es ganz besonders damit zu thun. Wir sind der Meinung, Mendelssohn habe erkannt, dass die Zeit der Oratorien eigentlich dahin ist. Es war ihm nicht mehr möglich, die Formen, deren er sich in

seinem Paulus bedient, streng festzuhalten. Er führt uns in seinem Elias keinen Choral vor und legt auf die alt kirchliche Form der Fuge kein besonderes Gewicht. Letzteres hat Seb. Bach in seinem Matthäus mit einer einzigen Ausnahme zwar auch gethan. Allein aus ganz andern Gründen, wie wir Ursache haben anzunehmen. Der religiöse Geist, das kirchlich-dogmatische Bewusstsein seiner Zeit war ein anderes. Wenn Mendelssohn im Paulus die Bach'sche Form im Ganzen noch festhält, so steht er insofern nur innerhalb seiner Zeit, als diese Form vom Geiste derselben durchdrungen ist, und wir haben uns deshalb bei einer andern Gelegenheit einmal gegen das Werk ausgesprochen. Im Elias hat er sich aber aus diesem Bewusstsein zu einer bei Weitem grössern Selbstständigkeit und Freiheit herausgearbeitet, und wir glauben, dass der Elias ihm den Weg gebahnt haben würde, einen ganz neuen Abschnitt in der dramatischen Musik herbeizuführen. Auch darum trauern wir an dem Grabe des Dahingeschiedenen. Mit ihm ist eine Epoche in der Kunst wenn auch nicht untergegangen, so doch in ihrem Auftreten zurückgehalten worden. Dass er eine romantische Oper, wie Loreley, würde schaffen können, daran dürfte Niemand gezweifelt haben; dass in ihm aber die Keime zu einem neuen, den äussern Tand der gegenwärtigen grossen Oper durch musikalische Kunst überwältigenden Glanzpunkte der dramatischen Musik schlummerten, wollen wir hier nur als eine wohlbegründete Vermuthung aussprechen.

Berlin.

Königliche Oper.

Am 25. Nov. trat Mad. Köster zum ersten Male als Alice in „Robert der Teufel" auf. Die Künstlerin zeichnete die Rolle mit der ihr eigenthümlichen Zartheit des Ausdrucks und war von ihrer Aufgabe sichtlich erwärmt. Selbst feine Nüancen in der dramatischen Auffassung gelangen ihr sehr gut, was um so mehr anerkannt werden muss, als die Alice eigentlich eine allegorische Figur ist, welcher die unmittelbare Lebensfrische fehlt. In der Rolle der Alice liegt etwas Dämonisches, das nicht in Staunen setzt, aber ungemein fesselt. Musikalisch bedeutender erscheint die Isabella, wenn sie auch bis zu ihrer Entzauberung als dramatischer Charakter fast ohne alles Gewicht ist. Eine talentvolle Künstlerin hat daher an der Alice eine viel schwierigere Aufgabe. Im dritten Act, wo die dramatischen Collisionen sich zur höchsten Verwickelung steigern, entfaltete Mad. Köster die ganze Fülle ihrer glockenreinen Stimme und die schönsten Eigenschaften ihres dramatischen Talents. Sie wurde in offener Scene gerufen. Herr Kraus hatte viele anziehende Momente in seiner Auffassung des Robert, namentlich im ersten Act, wo er den ritterlichen Ton, den überkühnen Muth seines Helden sehr gut zur Geltung zu bringen wusste. Später schien seine Stimme etwas angegriffen zu sein und reichte auch wohl in ihrer Stärke nicht vollkommen aus. Die übrige Besetzung in den Hauptrollen durch Frl. Tuczeck und Hrn. Bötticher (Isabella und Bertram) ist bekannt. *Dr. L.*

Concerte.

Zu den bedeutungsvollsten Ereignissen der gegenwärtigen Saison gehört unzweifelhaft die am 27. Nov. zu einem milden Zwecke stattgehabte Aufführung des Elias von Mendelssohn. Dieses Werk wird wohl nun, da es durch den Tod seines genialen Schöpfers an momentanem Interesse gewonnen hat, seine Reise um die Welt machen. Von seiner ersten Aufführung bei uns ist schon in einer frühern Nummer dieser Blätter gesprochen worden. Die Aufführung in Rede ist mit jener gar nicht in Vergleich zu stellen. Hr. Kapellmeister Taubert dirigirte. Das ausübende Personal bestand aus den Mitgliedern der Singacademie, deren Local zur Ausführung gewählt war und der bei diesen Aufführungen stets betheiligten philharmonischen Gesellschaft, die durch Mitglieder der Königl. Oper noch verstärkt wurde. Taubert hat das Verdienst, uns in den Geist des Elias eingeführt zu haben. Er wusste mit dem ihm eigenen Talent eines ausgezeichneten Dirigenten die Tempi's im Ganzen wie im Einzelnen richtig zu wählen, die feine musikalische Charakteristik herauszukehren und ganz besonders für den geistigen Inhalt des Werkes steigernd zu fesseln. Wir können ohne Uebertreibung sagen, dass Taubert durch seine Leitung den Manen des dahingeschiedenen Schöpfers ein ehrenvolles würdiges Denkmal gesetzt hat. Der leitende Artikel dieser Nummer ergeht sich eines Weitern über die Composition und macht ein näheres Besprechen derselben überflüssig. Ref. fühlt sich nur verpflichtet, dem Dirigenten und den bei der Ausführung betheiligten Kräften seinen wärmsten Dank auszusprechen, und er giebt der Meinung der Zuhörer nur einen Ausdruck, wenn er behauptet, dass Alle und Jeder von den mannigfaltig schönen Zügen des Werkes tief ergriffen und begeistert waren. Hätte der Ausdruck der Theilnahme für das Werk wie für die Execution sich laut zu erkennen geben dürfen, es würde an äussern Zeichen weniger gemangelt haben, als vielleicht bei den beliebtesten Darstellungen auf der Bühne. Erwähnen wir nur noch mit wenigen Worten, dass die Hauptsolopartieen, der Elias und die Sopranarien durch Hrn. Krause und Frl. Tuczek besetzt waren. Beide zeichneten sich nicht nur durch musikalisch-correcte Auffassung aus, sondern bewiesen auch, dass sie in den Geist ihrer Aufgabe vollkommen eingedrungen. Namentlich sang Hr. Krause den Elias würdevoll, wahrhaft edel und mit ungemein wohlklingender Stimme. Die nicht in dem Maasse hervortretenden Partieen wurden von Frl. Aug. Löwe (Alt), Hrn. Mantius, Zschiesche, Frl. Caspari und einigen Dilettanten durchaus ehrenwerth gesungen. Das Ganze bildete eine schöne, grossartige Feier zum Gedächtniss des Verstorbenen. *Dr. L.*

Am 28. Nov. hatte Hr. Musikdirector Braune mit dem unter seiner Leitung stehenden Cäcilien-Verein zum Besten der deutschkatholischen Gemeinde ein geistliches Concert in der Klosterkirche veranstaltet, in dem verschiedene geistliche Chöre und Sologesänge mit Orgel-Begleitung vorgetragen wurden. Um Compositionen, wie das *Magnificat* von Durante, *Regina coeli* von Caldara, das Quartett aus Rossini's *Stabat mater* (a capella), *Ave Maria* von Cherubini befriedigend vorzutragen, sind schon ein geübter Chor und für den Sologesang nicht ganz gewöhnliche Mittel erforderlich. Wir hatten, offen gesagt, von dem Standpunkte einer Kunstleistung aus kein grosses Vorurtheil für das, was wir zu hören bekommen würden, da das musikalische Streben des Vereins bis jetzt noch zu keiner weit verbreiteten und allgemeinen Geltung gelangt ist. Wir waren indess von den Leistungen durchaus überrascht. Wir hörten kräftige, volltönende, gesunde Stimmen. Der Chor zeichnete sich durch Nüancirung und eine gewisse Sicherheit aus. Das erwähnte Quartett wurde unter Anderm vortrefflich ausgeführt. Wenn sich hie und da auch nicht ganz richtige Intonationen kund gaben, so wäre dies bei einem Privatverein an sich zu entschuldigen, nicht zu erwähnen, dass der Gesang mit Orgelbegleitung überhaupt manchen Schwierigkeiten unterworfen ist. Unter den vorgetragenen Werken befanden sich auch zwei Compositionen von Hrn. Braune, die durch melodiöse Weichheit und Sangbarkeit sich vortheilhaft auszeichneten. Möge der Verein in seinem künstlerischen Streben fortfahren; es wird ihm die Theilnahme des Publicums nicht fehlen, zumal in Berlin für den geistlichen Chorgesang noch Manches zu wirken ist. *Dr. L.*

Rudolf Willmer's zweites Concert. Wir verweisen auf unser Urtheil in der vorigen Nummer unserer Zeitung, welches in

den Leistungen des Künstlers an diesem Abend neue Bestätigung fand. In der Ausführung classischer Compositionen von Beethoven und Mendelssohn erkannten wir den durchgebildeten Musiker und verständigen Künstler, dessen Technik auf der höchsten Höhe der Vollendung steht; besonders aber zeichnete sich sein Vortrag der gebundenen diatonischen und chromatischen Tonleiter in *p. p.* und sein noch nie gehörter Triller aus. Der Beifall des zahlreich versammelten Publikums war ein enthusiastischer. Unterstützt wurde das Concert durch Frl. Marx, welche zwei Lieder von Krigar und zwei Lieder von Gothard Wöbler, letztere zu den beliebtesten der neuesten Zeit gehörend, mit schöner Auffassung edel und schön vortrug. Unter der Behandlung des Künstlers klang der Flügel von Kisting ausgezeichnet schön. *d. R.*

Kammermusik.

Die zweite Trioscirée der Herren Löschhorn und Gebr. Stahlknecht brachte ein Trio von Onslow (*E-moll* op. 14) von Beethoven (*G-dur* op. 1) und von Fr. Schubert (*B-dur* op. 99). So verschieden der Character dieser Compositionen ist, so einheitlich erschien uns die Auffassung derselben, d. h. der Vortrag zeigte, dass die Spieler in den Geist der Werke eingedrungen waren und jedes in seiner Weise geschickt wiederzugeben wussten. Wir wollen keine Leistung der andern vorziehen; jede darf als gelungen bezeichnet werden, wenn auch das Beethovensche Trio durch seine ausserordentliche Klarheit, durch Genialität in der Erfindung am meisten zu fesseln schien und die Spieler dieses Werk so gelungen ausführten, dass wohl nichts zu wünschen übrig blieb. Es ist erfreulich, dass wir in der gegenwärtigen Saison an einem so gediegenen Vortrag classischer Werke uns zu erfreuen Gelegenheit haben. Solche Genüsse entschädigen für viele anderweitige Leistungen in dem Kunstleben einer grossen Residenz, die zu hören leider die Stellung der Tageskritik mit sich bringt. Ref. bekennt seinerseits, dass diese Abende ihm als Oasen in dem wüsten Kunstleben der Jetztzeit gelten. *Dr. L.*

Correspondenz.

Musikalische Briefe aus Paris,

von

Dr. F. S. Bamberg.

I. Die Opernhäuser.

(Schluss.)

In Lucia de Lammermoor hörten wir eine neue, in Paris früher schon bekannte, mittelmässige Sängerin, Mad. Hubert Massé. Der berühmte Poultier sang den Masaniello in der Stummen von Portici mit einer gewissen Meisterschaft.

Auch Halévy's Charles VI. wurde wiederholt und hatte ausserordentlichen Erfolg. Diese Oper gehört jetzt zu den populärsten in Frankreich und das „Guerre aux tyrans" ist wirklich Volkshymne geworden. Während der französisch-englischen entente cordial hatte man die Oper verboten, aber die Gassenjungen heulten den Engländern darum doch furchtbaren Krieg entgegen. Jetzt darf diese Kriegserklärung sogar von den Brettern herab geschehen.

Vor kurzem kam nun durch eine merkwürdige Erscheinung neues Leben in die Oper. Die Alboni machte während der letzten Saison schon in London neben Jenny Lind ausserordentliches Aufsehen. Die Lind, sagte man, hat der Einladung der hiesigen Operndirection nicht folgen wollen, die Alboni aber würde den Parisern die Ehre machen vor ihnen zu singen. Es genügt hübsch von Gesicht, imponirend von Gestalt, keck im Wesen und mit Stimme begabt zu sein, um in Paris allerlei Romantisches von sich reden zu machen. So hiess es, die Alboni sei von jeher ein Wunderkind gewesen, sie sei in Cesena in der Romagne geboren und hatte an 11 Jahren schon alles vom Blatte gesungen. Rossini habe, von ihrem Talente hingerissen, ihr Rath ertheilt und zu 15 Jahren habe sie schon zu Bologna debütirt. Ihren Charakter schilderte man als keck und abentheuerlich und versicherte, sie breche ihr Wort nie, obgleich sie nicht dazu zu bewegen sei, einen Contract zu unterzeichnen.

Bisher hat die Alboni nur in Concerten gesungen, die in der Oper für sie veranstaltet wurden. Wir hörten einige Stücke aus Semiramis, die Cavatine der Isabella aus die Italiener in Algier, ein Duo aus dem Barbier und ein Stück aus Lucrezia Borgia. Sie hat einen ausserordentlichen Stimmenumfang (vom tiefen e bis zum hohen c) und ein so starkes, volles und wohlklingendes Organ, dass man zuweilen ein Instrument zu hören glaubt. Man denke sich hierzu die grösste Reinheit des Ansatzes und der Coloraturen und man wird den Enthusiasmus der seit langer Zeit ausgehungerten Pariser begreifen. Für die Bühne selbst hat die Alboni nun aber nicht gewonnen werden können, denn sie singt nicht französisch und die Franzosen sind hinsichtlich der Aussprache so schwer zu befriedigen, dass wenig Hoffnung da ist, die Alboni auf den Brettern der grossen Oper zu sehen.

Die komische Oper ist bisher immer noch die beste von allen. Die Truppe zählt grade keine bedeutenden Talente (mit Ausnahme Roger's), aber jedes Mitglied ist mehr oder weniger tüchtig. Dieser Tage brachte sie uns eine komische Oper von Gustave Héquet, dem musikalischen Feuilletonisten des National. Sie heisst „le Braconnier" und hat entschiedenen Erfolg gehabt. Héquet ist ein gelehrter Musiker und ein Mann von Bildung und Geschmack, und es lässt sich gewiss noch Bedeutenderes von ihm erwarten.

Das neue Opernhaus wird unter Adolf Adam's Leitung nächstens im ehemaligen Cirque eröffnet werden. Von dem alten Nationaltheater sind nur die 4 Wände stehen geblieben und der Saal soll sehr geräumig und bequem sein.

Bei unserem tüchtigen und kunstsinnigen Musikverleger Hrn. Brandus ist eine grosse Oper von Louis: Maria Theresia erschienen, die auf den grösseren Bühnen des südlichen Frankreichs entschieden Glück gemacht hat. Die Partitur, die ich anderwärts näher besprochen habe, enthält vortreffliche Stücke und wird ihrem Autor wohl die Pforten der grossen Oper öffnen.

Die Ceritto und St. Léon tanzen jetzt in einem neuen Ballette „La fille de Marbre" mit vielem Beifalle in der Academie royale. Die italienische Oper eröffnete ihre Saison mit Mozart's Don Juan, der in den einzelnen Partbieen vortrefflich, in den Ensembles aber mittelmässig ausgeführt wird. Coletti ist ein unbedeutender Don Juan, und Lablache's einst so berühmter Leporello fängt doch an gar zu dick zu werden; solch' ein Haus von einem Bedienten hält sich kein Mensch, und am wenigsten ein so flotter wie Don Juan. Eine neue Sängerin, Mlle. Castellan, hat an der italienischen Oper als Lucia de Lammermoor Glück gemacht. Sie ist Schülerin des Conservatoirs und der Mad. Damoreau und wanderte aus, um anderwärts den Erfolg zu suchen, den sie sich, eingedenk des Spruches, dass ein Prophet nichts in seinem Lande gilt, in Paris nicht versprach. Mlle. Castellan ist eine vortreffliche Künstlerin geworden; sie singt und spielt mit entschiedenem Talente und verräth überall Gewandheit und Erfahrung. Mario's Stimme ist noch etwas angegriffen und im Uebrigen ist er noch immer so eckig als früher. Auch der schmächtige Gardoni kann den alten Tenorkönig Rubini nicht ersetzen.

II.

Ein apparter Brief mit Herzens-Ergiessungen über einen Lebenden und einen Todten.

Berlioz verlässt Paris und geht nach London, wo er eine

Kapellmeisterstelle angenommen hat. Diese Veränderung der Lebens-Verhältnisse des nunmehr auch in Deutschland näher bekannten Componisten, sieht einem Schicksalsschlage nicht unähnlich, denn Berlioz hängt mit Leib und Seele an Paris und scheidet gewiss nur nothgedrungen und mit schwerem Herzen. Würde sein Erfolg hier der Art gewesen sein, wie seine Freunde es dem Auslande namentlich gern glauben machen wollen, so hätte Berlioz keineswegs nöthig gehabt Paris mit London zu vertauschen. Aber zur Steuer der Wahrheit sei es gesagt: das französische Publicum hat der Berliozschen Musik von jeher kalt gegenüber gestanden und nie haben hier solche Manifestationen zu ihren Gunsten stattgefunden wie in Deutschland. Symptome der Art scheinen an sich unbedeutend, aber dass sie es nicht sind ist leicht einzusehen, wenn man bedenkt, welche Unfähigkeit des Kunsturtheils eine derartige Verwechslung der Form und der Formlosigkeit voraussetzt. Da es indess mehr als wahrscheinlich ist, dass Berlioz auch in Deutschland mehr von einer Parthei als von der Mehrzahl des Publikums anerkannt worden ist, diese Parthei aber da sie sich ein öffentliches Urtheil anmasst, die Massen leicht bestechen kann, so mögen mir hier einige Bemerkungen über die Berlioz'sche Musik erlaubt sein.

Es lässt sich nicht läugnen, dass Berlioz ein poetisches, ja bis zu einem gewissen Grade, ein künstlerisches Element eigen ist, aber es ist zu wenig unmittelbar und zu fragmentarisch, als dass es sich zur Kunstform erheben könnte. Berlioz gehört zu jenen aufgeregten, halb zerrissenen Naturen, in denen der Schmerz über das Schicksal der Menschheit wie der Sturm in einer Einöde wühlt: man hört nur das Widerliche und Schrillende von ihm, das durch seine Brechung an nackten Klippen erzeugt wird, und vernimmt Nichts von jener Majestät, mit der er allenfalls in den Aesten eines baumreichen Waldes einherbraust. Dies hat einen guten aber wenig gekannten Grund. Der das Schicksal der Menschheit bestimmt hat, kann sich nicht durch die empörten Gefühle des ersten besten Menschen hofmeistern lassen, wenn anders die Ordnung der Welt bestehen, und die Kinder sich von den Ruthen die ihnen der Vater giebt, keine Lorbeerkränze winden sollen. Dies thun aber alle diejenigen, welche ohne das nöthige Quantum von Kraft (welches ihrem Geiste erst die rechte Qualität giebt), im Namen der Menschheit durch Töne oder Worte seufzen und dann auf Künstlerruhm Anspruch machen. Ihr Weltschmerz klingt wie ein Allerweltsschmerz und ihre Trauer wie Gewinsel oder Geheul. Beethoven's Musik hat zunächst nur darum ein so ungeheures Gewicht und eine so erschütternde Wirkung, weil sie von Beethoven, dem Titanenhaften, in seinem Schmerze berechtigten Menschen ist. Wer sich so lebendig fühlte wie er, dem musste der Mangel an absoluter Freiheit räthselhaft vorkommen, der durfte klagen und Anspruch darauf machen, dass die Menschheit deren höchstes Abbild er war, in seinem Schmerze den ihrigen erkenne. Ueberhaupt ist dieser höchste Lebensausdruck nur solchen Geistern möglich, in denen die ganze Fülle des Daseins, mithin auch das Glück zu leben zum Ausbruche kommt, denn ohne die genossene Freude ist der Schmerz eine Lüge, und nichts ist trostloser, unschöner und mithin unkünstlerischer, als der unaufgelöste Schmerz. Innerhalb desselben steht der Mensch der Welt wie ein greinender, verzogener Knabe gegenüber und in der Kunst namentlich ist seine Klage nur statthaft, wenn sie sich in die höhere vernünftige Versöhnung auflöst. Nur wer diese Versöhnung erreicht, hat Form und Künstler ist nur der, welcher durch naive Mittel dazukommt.

Berlioz fehlt es namentlich an letzteren und da die Verstandeskräfte, die ihm allein zu Gebote stehen, ihr Maass in sich haben sollen, so begeht er in der Kunst denselben Hauptfehler der Menschheit, der in ihr eben veranschaulicht und versöhnt werden soll: den der Maasslosigkeit, d. h. er ist, künstlerisch ausgedrückt, unförmlich. Dies hat das kunstsinnige Publicum unseres deutschen Nordens auch immer instinktartig gefühlt und der mildeste Ausdruck seiner halb ironischen Kritik war: wir verstehen diese Musik nicht. Wenn wir den Schlüssel zu ihrem Verständnisse noch besser schmieden wollen, so hätten wir hier noch hinzuzufügen, dass Berlioz von den romantischen Elementen, die vor längerer Zeit in Frankreich aufkamen, influenzirt wurde und die Instrumental-Musik zum Instrument eines Prinzipes machte, das mehr das Hässliche als das Schöne für den Zweck der Kunst hält. Die französischen Romantiker glauben überhaupt durch dieses Prinzip, das der Dissonanz einen übermässigen Platz in der Kunst einräumt, die Formen der letzteren erweitert zu haben, und beweisen eben dadurch, dass sie nie zu einem gewissen Lebensabschlusse gekommen sind, der, da er in der Kunst seinen höchsten Ausdruck findet, die nothwendigen Grenzen derselben aufstellt. Ueber diesen wichtigen Punkt der Kunst, der in Bezug auf Musik noch nicht genügend entwickelt worden ist, habe ich in einem der nächsten Hefte der Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur des Herrn Professor Rötscher, das Nähere zu entwickeln versucht.

Die Nachricht vom Tode Mendelssohn's hat hier einen furchtbaren Eindruck gemacht. Das Unglück wurde in der ganzen Stadt mit einer derartigen Schnelligkeit bekannt, dass die französischen Journale, die am andern Morgen davon sprachen, dem Publicum keine Neuigkeit mehr hinterbrachten. Mendelssohn stand in unserer auswüchsigen Kunstepoche einzig da, wie ein Geist der sich aus dem 18ten in das 19te Jahrhundert hinein verirrt hat. Sein ächt evangelisches Gemüth kannte weder die moderne Zerrissenheit noch jene fade Ruhmsucht, die sich Adlerflügel beilegt und doch bei den Krähen betteln geht. Von allen jetzt lebenden Meistern der Musik war er der, welcher das meiste Recht auf Unsterblichkeit hat und sein Name wird immer mit den edelsten deutscher Nation genannt werden.

Seit einigen Tagen weilt Meyerbeer in unserer Mitte und macht auf's Neue die schönen Hoffnungen rege, seine neuesten Werke hier aufführen zu lassen. Die Academie royal blickt sehnsuchtsvoll nach dem Manne, der seit Jahren ihre grösste Stütze war und es könnte ihrem Personal schwerlich eine grössere Demüthigung widerfahren, als wenn Meyerbeer es immer noch für unfähig hielte, die neuesten Erzeugnisse seiner lyrisch-dramatischen Muse würdig dem Publicum vorzuführen. —

Nachrichten.

Berlin. Es bestätigt sich, dass Spontini's „Nurmahal" neu in Scene gehen wird. Bereits wird die Anfertigung einiger neuen Decorationen beschafft.

— Se. Majestät der König hat dem Schwager des hingeschiedenen Mendelssohn-Bartholdy, dem hiesigen Hofmaler Prof. Hensel, den Auftrag gegeben, für die Gallerie hervorragender Männer in Kunst und Wissenschaft das Bildniss des unvergesslichen Tonsetzers auszuführen.

— Die Familie Neruda ist auf einige Tage hier anwesend, leider aber nicht, um sich öffentlich hören zu lassen. Wir hatten Gelegenheit, diese lieblichen Virtuosen-Kinder in einem schwierigen Trio von Vieuxtemps zu hören und den kleinen Cellisten zu bewundern, welcher sich jetzt seinen kleinen talentvollen Schwestern zugesellt hat.

Breslau. Der Künstler-Verein verband mit seinem Concert eine Gedächtnissfeier für Mendelssohn-Bartholdy, durch Aufführung seiner *A-moll*-Symphonie und einer schönen Dichtung des Prof. Kahlert, welche von Hrn. Musikdirector Mosevius als Einleitung gesprochen wurde.

Köln. Frl. v. Marra ist hier eingetroffen, sollte am 23sten

in Lucia di Lammermoor auftreten, wurde aber durch Unwohlsein daran verhindert.

Düsseldorf. Ferd. Hiller ist hier eingetroffen und wird am 2. Decbr. die Aufführung des Elias vom Musikverein zur Gedächtnissfeier Mendelssohn-Bartholdy's dirigiren. Die Sopran-Soli werden von Frl. Sachs, die Alt-Soli von Frl. Schloss gesungen werden.

Posen. Der Graf Moszynski zu Wiatrowo, ein grosser Musikfreund und achtenswerther Dilettant, hat ein durchweg aus musikalischen Leuten bestehendes Dienstpersonal. Vom ersten Amtmann bis zum Koch und Bedienten spielt jeder ein Orchester-Instrument, und die noch fehlenden sind durch einige talentvolle Insassen des Grafen, der sie theils selbst bildet, theils auf seine Kosten ausbilden liess, ergänzt. Mit diesem Orchester führt der Graf ziemlich umfangreiche Musikstücke aus, und selbst leichtere Symphonien und Ouvertüren executirt es ganz brav. Nicht selten stattet er auch bei den ihm befreundeten Besitzern benachbarter Güter Besuche mit seiner ganzen Kapelle, die mehrere Wagen füllt, ab, und erfreut diese durch musikalische Aufführungen. Ein so reger und thätig wirkender Kunstsinn ist gewiss höchst achtungswerth, und er trägt wohl mehr zur Veredlung der Leute bei, als manche andere dahingerichtete Bestrebungen. Besonders hoch muss man ihn aber in unserem Grossherzogthum anschlagen, da es bekannt genug ist, dass die bei weitem grösste Zahl unserer Edelleute mehr Vergnügen am Trinken und Spielen findet.

Prag. „Schweige, schweige, damit Dich Niemand hört," singt Kaspar in der grossen Triumpharie des 1. Aktes. Hätte Dem. Ferri*) diese Worte heute zufällig auf sich beziehen wollen, so hätte sie sich ein entschiedenes Fiasco und dem Publikum den Unwillen erspart, ein klassisches Meisterwerk auf eine so jämmerliche Weise profanirt zu sehen wie noch nie. Es gehört aber auch wirklich ein ungeheurer Grad von Langmüthigkeit, Geduld und Selbstachtung dazu, welcher unser Publikum so vortheilhaft charakterisirt, um eine Leistung ohne weitere Störung gelassen anzuhören, die ihres Gleichen in den Annalen der Prager Bühne kaum finden dürfte. Agathe, diese verkörperte deutsche Poesie, voll Schwärmerei und Unschuld, voll Ernst und Gemüth, wurde von Dem. Ferri auf eine Art dargestellt, für welche wir keinen bezeichnenden Ausdruck finden. Ein scharfes ausgesungenes Organ ohne Umfang, ein schlechtes Gehör, verbunden mit einer noch schlechtern Methode, bilden die Hauptvorzüge der Sängerin und hiemit den schreiendsten Contrast zu der darzustellenden Partie der Agathe. Wir wissen nicht anzugeben, inwiefern die Direction, die Regie oder Herr Kapellmeister Skraup Einfluss auf Debuts überhaupt nehmen, allein dies liegt klar am Tage, dass dergleichen Attentate gegen den Geschmack des Publikums und die geheiligten Interessen der Kunst früher oder später ihren Richter in der öffentlichen Meinung finden. Vox populi vox Dei.

Ö. Th. M. A.

Paris. Die Eröffnung der *Opéra national* konnte wegen Nichtbeendigung einiger Arbeiten an dem zuerst bestimmten Tage noch nicht stattfinden; sie ist deshalb bis zum 11. November verschoben. Der Theatersaal, welcher nach dem Plane des Herrn Charpentier gebaut ist, wird einer der schönsten in Paris sein.

— In einem Hof-Concert zu St. Cloud liessen sich acht Glockenspieler aus Lancashire mit ihrer eigenthümlichen Musik hören und hatten das Glück, Ludwig Philipp so sehr zu gefallen, dass sie auf seinen Wunsch den angekündigten 5 Vorträgen noch einen sechsten hinzufügen mussten. Sie werden noch in einem zweiten Concerte auftreten.

*) Also ein gleiches nie erlebtes Fiasco wie seiner Zeit Chevallier de Ferrer erlebte. Die Aehnlichkeit der Namen lässt auf eine Verwandtschaft schliessen. *d. R.*

Brüssel. „Robert Bruce", ausgeführt von den Hrn. Massal, Laborde, Zelger, Lac und den Damen Julienne und Guichard ist mit Erfolg gegeben.

England. Prof. Kloss aus Wittenberg hat im Lande der Britten durch sein Orgelspiel ausserordentlichen Enthusiasmus erregt. In der St. Georgs-Kapelle zu Windsor spielte er vor dem Hofe, und der Prinz Albert insbesondere fand an einer Motette des Künstlers, für welche ihm bereits der König von Preussen die goldene Medaille verlieh, so grosses Wohlgefallen, dass er den Befehl erliess, derselben zum gottesdienstlichen Gebrauche einen englischen Text unterzulegen. Auch auf der grössten und berühmtesten Orgel Grossbritanniens — in der Birminghamer Town-Hall — die mit 76 Registern, 4 Manualen und einem prächtigen Pedale ausgestattet ist, hat Hr. Kloss bei Gelegenheit eines grossen Concerts des dortigen Festsänger-Vereins einen ganz ungemeinen Eindruck mit seinem Spiel hervorgebracht. Das „*Birmingham Journal*" verbreitet sich darüber mit den ehrenvollsten Ausdrücken und gesteht, dass jenes Spiel den übrigen Genüssen des Abends einen hohen Ton (*a high tone*), eine besondere Würde verliehen habe.

London. Die Kunde von dem frühen Tode Mendelssohn-Bartholdy's hat in England, wie zu erwarten war, die tiefste Theilnahme erregt. Alle grösseren Blätter Londons widmen ihm schmerzliche Nachrufe. So sagt die *Times* unter anderm: „Der grosse Künstler liebte England so herzlich wie seine eigene Heimath, und von früher Jugend an bis zu der glänzenden Mannesreife, die wir im vorigen Jahr an ihm bewunderten, fand er unter uns mehrere seiner wärmsten Freunde und viele seiner stolzesten Auszeichnungen. Der Genius Shakspeare's erweckte in dem 17jährigen Jüngling die unnachahmliche Phantasie und Grazie seines Vorspiels zum Sommernachtstraum, welches er nachher im Pariser Conservatorium und in den philharmonischen Concerten des Jahres 1829 zur Ausführung brachte. Die Poesie Ossians und die ernste Scenerie der schottischen Inseln begeisterten ihn zu den „*Halls of Fingal*". Vor allem aber die Kirchenmusik Englands und die grossen Oratorien, welche der Gegenstand überlieferter Verehrung unter uns sind, leiteten seinen Geist zu den hehren Schöpfungen seines Paulus und Elias. Letzteres Werk wurde von seinem Verfasser zuerst auf dem vorjährigen Musikfest in Birmingham und in englischer Sprache vorgeführt. Von den Tausenden, welche damals von seinen erhabenen Chören und rührenden Melodieen innerlichst ergriffen wurden, ahnte wohl keiner, dass es die letzten Klänge seiner Leier waren und dass dieser himmlische Genius uns bald für immer verlassen sollte. Wie bei Mozart, wie bei Rafael scheint auch in Mendelssohn die Schönheit der Jugend die Fülle des Lebens erschöpft zu haben; er beschloss mitten in der Sonnenhöhe seiner Kraft und seines Ruhms." Die *Illustraded London News* lieferte bereits acht Tage nach seinem Tode sein Bildniss mit einem Nekrolog, worin es, ebenfalls mit der besondern Anerkennung, dass Mendelssohn in England ein bevorzugter Künstler gewesen sei, heisst: „Mendelssohn hat das Schicksal Mozart's und Bellini's getheilt; er starb, bevor des Lebens Jugendblüthe abgefallen war, in der Fülle seines Ruhmes . . . . . und viel zu früh beschloss er ein Leben, das von jeder Tugend geschmückt und durch Talente ausgezeichnet war, die ihn unter die grössten Männer seiner Zeit stellen.

Kopenhagen. Am 10. Nov. gab Ernst ein Concert, welches sehr besucht war. Er führte mit grossem Beifall zwei neue eigene Compositionen auf.

New York. Das Personal der neuen italienischen Truppe ist folgendermassen zusammengesetzt: Primadonna assoluta ist Sgra. Teresina Tuffi aus Mailand, welche während des letzten Carnevals in Rom mit dem grössten Beifall gesungen hat. Erste Altistin ist Sgra. Giuseppina Siatti-Rossi, die der Alboni ziemlich gleich zu stellen ist, und zweite Primadonna Sgra. Amalia Patti, ein Mezzo-Sopran von schönem Klange. Zweite Par-

thieen singt Sgra. Angiolina Mora. Für erste Tenorparthieen sind die Herren Adelindo Vietti und Bailini engagirt, für Barytonparthieen Hr. Avignano und für tiefe Bassparthieen Hr. Rossi. Dazu kommen noch zwei zweite Bässe, sieben Musiker, worunter der Violinist Sietti und der Flötist Rubini, ein Neffe des berühmten Sängers, zwölf Choristen und ein Souffleur. Es besteht also die ganze Gesellschaft aus 28 Personen. Kapellmeister ist Sgr. Antonio Basili.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 50. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 8. December 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Halbjährlich 3 Thlr. }
Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst von Dr. Ed. Krüger.

Leipzig, bei Breitkopf & Haertel. 1847.

Beurtheilt von *Dr. August Kahlert.*

Als vor dreizehn Jahren Robert Schumann seine „Neue Zeitschrift für Musik" begründete, versammelte sich bald die Zahl derjenigen Künstler und Dilettanten um ihn, welche nicht allein den Genuss der Meisterwerke der Tonkunst, sondern auch deren tiefere geistige Erkenntniss zum Ziele hatten und daher durch die herkömmliche leicht verständige Art der musikalischen Kritik unbefriedigt geblieben waren. Es ging ohne beträchtliche Schwärmerei dabei nicht ab, doch lag derselben ein ächter und reiner Enthusiasmus zum Grunde, der allmählich gleichsam abgegohren ist und dann um so bleibenderen Gewinn gewährt hat. Der hauptsächlichste Anhaltspunkt war Beethoven, von dem bis dahin mehr die Schale als der Kern gewürdigt worden war; Franz Schubert's Bedeutung war über der Bewunderung, die C. M. v. Weber erhalten hatte, von den Meisten ganz übersehen worden. Mendelssohn's künstlerische That trieb zum Studium S. Bach's. Es fanden sich auch Manche, wie namentlich Schumann selbst, bei denen Schöpfungskraft und Macht der Erkenntniss, was so selten der Fall ist, zugleich sich zeigten und mit einander gleichsam im Streite lagen. Für die deutschen Musikfreunde schien eine neue, lebenskräftige Periode angebrochen, von ihren Hoffnungen sind bis jetzt nur wenige in Erfüllung gegangen, die Menge hat den Franzosen und Italienern grössere Theilnahme geschenkt als je. Eine späte Zeit wird aber in Schumann's Zeitschrift ein reiches Archiv der Gedanken finden, welche damals das musikalische Treiben bewegten, vielleicht auch reifere Früchte als die Gegenwart sehen.

Zu denen, die an Schumann's Thätigkeit sich anschlossen, gehörte auch E. Krüger, und lieferte in seinen Abhandlungen, deren Reihe sich durch viele Jahrgänge jener Zeitschrift erstreckt, öffentlichen Beweis, wie er selbst mit der Beschäftigung mit seinem Stoffe wuchs und je tiefer er in denselben einging, durch gründliche Schriften, wie die Winterfeld's geleitet, wie immer ergiebiger derselbe an Gedanken für ihn wurde. Vor Vielen war er berechtigt, seine journalistischen Aufsätze zu sammeln, denn sie sind sämmtlich aus keinem andern, als dem Bedürfnisse, sich selbst den Grund der Erscheinungen in der Kunstwelt in's Bewusstsein zu bringen, hervorgegangen, und verrathen einen philosophischen Geist, der nirgend mit der Oberfläche sich begnügt, sondern nach den Keimen der Früchte frägt. So ist das vorliegende Buch entstanden.

Was nun Plan und Eintheilung desselben betrifft, so hat Krüger seine Aufsätze unter drei Rubriken gebracht, deren besondere Titel: *a)* Gegenwärtige Zustände; *b)* Wissenschaftliche Betrachtungen; *c)* Sitte und Lehre der Kunst; jeden Leser sogleich orientiren. Der erste Abschnitt zeigt, dass der Verfasser kein dem praktischen Leben entfremdeter Mann, kein nur theoretisirender Gelehrter ist, sondern dass er an dem, was vorgeht, sich betheiligt und den verschiedenen Erscheinungen im jetzigen Musiktreiben seine Aufmerksamkeit schenkt. Er spricht von Musikvereinen, Liedertafeln und Festen, Concerten, den inhaltsvollen sowohl als den virtuosenmässigen mit Erfahrung, und macht Vorschläge, die von Beobachtungsgeist Zeugniss geben; im Ganzen will er Erhebung des heutigen Zustandes zu idealer Reinheit, will die Tonkunst als wichtiges Mittel, Herz und Geist zu erziehen, in würdigerer Weise als der Schlendrian alltäglicher Musiklehrer und die Frivolität der gewinnsüchtigen Speculation es thun, angewandt wissen. Specielle Vorschläge über Bezeichnung des Tempo's, der Eintheilung

der Takte u. A. schliessen sich an. Bei Gelegenheit der Erwähnung von der Biegsamkeit des Orgeltones, als eines freilich noch zu erreichenden Ideals, kann ich nicht umhin, an die merkwürdige Faber'sche Sprach- und Singmaschine zu erinnern, die nach meiner Meinung deutlich die Möglichkeit beweist, Orgeltöne genau so wie ein Sänger es thut, zu biegen und zu verbinden. Faber bringt mit dieser künstlichen Stimmritze ganz das Schleifen hervor, das der Geiger mit dem herauf- oder herabgleitenden Finger erzeugt.

Der zweite Abschnitt behandelt Kunstkritik und insbesondere ausführlich die bisherigen systematischen Versuche, welche Aesthetiker im Gebiete der Tonkunst angestellt haben. Hierbei gerathe ich in die eigenthümliche Lage, den Standpunkt der Beurtheilung aufgeben und eher den der Selbstvertheidigung einnehmen zu müssen, denn Krüger's ausführliche Abhandlung beschäftigt sich nur mit zwei Werken: mit der Hegel'schen Aesthetik und dann mit dem von mir (Leipzig 1846) herausgegebenen System. Was die Beurtheilung des ersten anbelangt, so hat Krüger sehr viel Wahres und Scharfsinniges dagegen eingewendet, Vieles, dem auch ich beipflichte, nur muss ich bemerken, dass man bei der Redaktion jenes Werkes die Hegel'sche Kategorientafel auf die Musik hier und da auch hätte anders, als es geschehen ist, anwenden können. Hegel selbst war, was Musik betrifft, ein Laie, hätte er von dieser so viel als von griechischer Dichtkunst und Plastik verstanden, so wäre etwas ganz Anderes zum Vorschein gekommen. Wie unendlich viel wir Hegel's Arbeit auch auf dem Gebiete der Kunstphilosophie zu verdanken haben, dies verkennt Krüger eben so wenig, als ihm die feinen Widersprüche entgehen, in welche gerade hier der grosse Denker sich durch das strenge Festhalten an einem grossen Schema, dem sich nun der concrete Inhalt überall anpassen soll, zuweilen verwickelt. Dies Alles anschaulich darzulegen, dazu gehört weit grösserer Raum, als ihn ein dem Bedürfniss der Musikwelt allein gewidmetes Blatt zugestehen kann, für solche Erörterung findet sich wohl andere Gelegenheit.

Indem ich aber den unmittelbar daran geschlossenen Aufsatz Krüger's, worin er meine Aesthetik bespricht, betrachte, drängt sich mir die Nothwendigkeit auf, mich wenigstens gegen einzelne Stellen des Aufsatzes, der neben mancher freundlichen Anerkennung vielen und nach meiner Meinung oft ganz unverdienten Tadel enthält, zu vertheidigen. Vor allen Dingen muss ich den (S. 130) mir gemachten Vorwurf, dass ich „aus philosophischem Hochmuth" die Musik der „Gedankenarmuth" beschuldigt hätte, von mir abweisen. Denn dieses Wort, wenn es in dem Sinne, worin ich es, der Nothwendigkeit meiner systematischen Eintheilung aller Kunstthätigkeit gemäss, gebraucht habe, wirklich verstanden wird, giebt eben der Musik ihre wahre Selbstständigkeit gegenüber den andern Künsten. Wenn die Poesie von Allen den grössten „Gedankenreichthum" hat — sie muss ihn haben, weil die Wortsprache nichts ist, als das erscheinende Denken selbst — so raubt ihr dieser Ueberfluss auch so oft die sinnliche, d. i. künstlerische Natur, wodurch sie zur Prosa herabfällt. Man sieht, das Wort: „Gedanke" will genau bestimmt sein; wird doch Mancher sagen, es gäbe auch musikalische Gedanken, untersucht man aber diese Rede, so ergiebt sich, dass nichts anderes gemeint ist, als eine Melodie, d. h. eine Tongestalt, die wir durch das innere Ohr empfangen und als hörbares Bild festgehalten haben. Ein solches gehört in das Reich der Phantasie, der ich daher in meiner Aesthetik ihre doppelte Natur, sichtbare sowohl als hörbare Bilder hervorzubringen, sichern musste. Weiter kann man aber sagen, jenes sogenannte hörbare Bild lässt sich doch in ein gedachtes verwandeln, nämlich in Tonzeichen, Noten, und damit dem Gedächtniss als etwas ganz Abstraktes überliefern. Ja, dann ist es aber nichts Lebendiges mehr, es ist eben etwas Abstraktes geworden; der Vortrag erst muss es wieder beleben. Ein Beispiel aus eigener Erfahrung erlaube ich mir hier anzuführen. Als ich ein Jüngling war, vermochte ich lange Musikstücke schnell zu behalten und auf dem Piano auswendig zu spielen, jetzt bereits übersetze ich mir eine Melodie, die ich höre, im Kopfe in Noten und nur dann kann ich mich darauf verlassen, dass ich sie behalte. Der Grund dieser Erscheinung ist bekannt; in den ersten Jugendjahren überwiegt die Phantasie, später, wenn man die Wahrheit von Schiller's „Idealen" einsieht, die Abstraction. Nun weiter: was sind Noten anders, als Bezeichnungen arithmetischer Verhältnisse? Sie führen also das menschliche Denken in die Mathematik und gestalten eine ganz andere Grammatik, als die Worte durch ihre Beziehungen. Wenn ich also gesagt habe, die Mathematik habe genau dasselbe Verhältniss zur Tonkunst, wie die Logik zur Dichtkunst, so war diese Behauptung gewiss richtig und ich durfte daher Gedankenarmuth der Tonkunst behaupten, weil gerade dies ihren erhabenen Werth bezeichnet. Hegel's Ansicht, dass die übersinnliche Natur des Menschen aus „Denken" so zu sagen bestehe, habe ich ja eben in der psychologischen Einleitung meines Buches bestritten und vielmehr diese Natur mit „Leben" bezeichnet. Daraus ergiebt sich alles Weitere, insbesondere der Satz, dass das Schöne nicht nur erfahren, nicht nur begriffen, sondern erlebt sein will.

Nur noch einen Punkt aus Krüger's Recension will ich hier hervorheben, wo er mich, wie an so manchen andern, missverstanden hat. Ich habe daran erinnert, dass die Emancipation der Instrumentalmusik gleichzeitig mit der der Landschaftsmalerei geschehen sei. Solche Vergleichungen sind nun für Krüger ein Gräuel, warum, weil er alle comparative Kunstlehre hasst und immer gleich von kaltem Wasser redet, womit der Philosoph den reinen Kunstenthusiasmus begiesse. Ich habe unzähligemal Beethoven's *C-moll*-Symphonie mit immer neuem Entzücken gehört, gelesen, gespielt und lasse mir doch meinen Satz nicht nehmen. Vor allen Dingen bedenke man, dass die Landschaft bei den grossen Malern des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts völlig Nebensache, die Menschengestalten Hauptsache waren. Natürlich, denn der religiöse Ursprung brachte dies mit sich. Ferner, dass bei den Italienern noch heute die Landschaft unverstanden bleibt, während seit Claude und Ruysdaël bis Lessing die Malerei hier eine eigene Welt ausgebildet hat. Haben die Italiener, denen wir in kirchlicher und dramatischer Musik so viel zu danken haben, es wohl irgend bis zur Symphonie gebracht? Diese Analogie scheint mir ganz unzweifelhaft und beachtenswerth. Ferner habe ich daran erinnert, dass die Situation in der Dichtkunst eine ähnliche Bedeutung habe. Dies verstehe ich so: bekanntlich hat man in jedem Drama oder Epos Situationen und Charaktere zu unterscheiden. Die Charaktere sind das Erste, das Ursprüngliche, aus ihnen sollen die Situationen sich erst ergeben, durch ihre Thaten sollen sie entstehen und verlaufen. So ist es auch in der Tonkunst. Zwei oder vier reale Singstimmen sind eben so viel Charaktere, die mit und zu einander in Beziehung, gleichsam in Handlung treten, und doch ist das Ganze dann wieder eine zusammenhängende fortlaufende Begebenheit. Dies war in früheren Epochen der Musik deren Wesen; jetzt ist es anders geworden. Die Beziehungen der Einzelstimmen unter einander selbst, Intervalle und Accorde sind als selbstständiges Material im Bewusstsein der Componisten, und indem sie damit operiren, tritt dem polyphonischen der symphonische Styl entgegen. Sehr viel Neues und Schönes ist zwar so entstanden, aber doch noch weit mehr Rohes und Grob-Materielles. Wenn man die Geschichte der Symphonie verfolgt, so findet man eben, dass sie selbst sich aus dem polyphonischen Quartett entwickelt hat. Dies entspricht dem Schicksale des Dramas und Romanes. Die Situationen sind Reizmittel geworden, sie werden verschwendet, so bizarr,

so gesucht als möglich. Mit diesen Bemerkungen hoffe ich jene Sätze meiner Aesthetik gegen Krüger gerechtfertigt zu haben. Er hat einen Standpunkt zu meinem Buche eingenommen, von dem aus dessen Beurtheilung geradezu erschwert, wo nicht unmöglich wird. Mir war es darum zu thun, die Einheit aller künstlerischen Thätigkeit nachzuweisen; eine Menge eigener Erlebnisse hat mich dazu geführt und die Vergleichung bot sich als nothwendiges Mittel. Daher musste ich, wo ich von der einzelnen Kunst handelte, zusammendrängen, um das Gesammtbild nicht aus dem Blick zu verlieren. Dessenungeachtet hat das Kapitel „Tonkunst" darin verhältnissmässig den meisten Raum eingenommen; meine vieljährige praktische Beschäftigung mit derselben, die mich in meinem Leben bei Weitem am meisten beglückt hat, mag zur Erklärung und bei Malern, Bildhauern und Architecten mir zur Entschuldigung dienen. Doch genug von etwas, das ich hier unberührt gelassen hätte, wenn ich es in dieser Recension hätte vermeiden können.

Nach diesem längeren nothgedrungenen Verweilen bei einem einzelnen Abschnitte ist der letzte Theil des Buches, der Vielerlei bespricht, überhaupt aber mit dem Unterrichtswesen sich beschäftigt, noch zu betrachten übrig. Praktische Institute werden darin verständig besprochen. Der bedeutendste Aufsatz scheint mir die Beurtheilung des Systems der Compositionslehre von Marx zu sein. Er bewährt den redlichen Eifer und die Befähigung zur Forschung, die überall bei Krüger sich bemerklich machen, auf's Neue. Jedermann erinnert sich des vor einigen Jahren lärmenden Streites zwischen Fink und Marx. Die alte Lehre wehrte sich gegen die neue. Wie sich beide zu einander verhalten, dies hat nun Krüger einsichtig entwickelt. Er hat auch denjenigen Punkt, von wo aus Marx angreifbar ist, sogleich richtig herausgefunden, und leitet dann alles Uebrige davon ab; dies ist nämlich der Satz: „die Melodie ist lehrbar". Das Beste kann man nun einmal in keiner Kunst lehren. Marx lehrt seine Schüler Gewandheit und Leichtigkeit des Ausdrucks, sollte er sie aber nicht eben so sehr zur musikalischen Geschwätzigkeit verleiten? Ich bin der Meinung, dass in jeder Kunst von der Natur auszugehen ist und dass daher bei der Musik vor Allem die ewigen Forderungen der Natur zuerst dem Schüler einzuschärfen *sind*. Wenn Marx aber den Satz ausspricht: „es sei nichts *in* der Musik absolut falsch oder absolut richtig (er meint, dass Alles nur relativ falsch oder richtig sei), so steht objectiv betrachtet nichts mehr fest. Die bildenden Künste sind dann viel besser dran. Was Einer zeichne, er muss darin irgend eine Naturgestalt in ihrer Gesetzmässigkeit anerkennen. Was hilft der lebendigste Ausdruck eines gezeichneten Kopfes, wenn er verzeichnet ist! Bei der Musik haben wir nun keine Urbilder in der Natur, sie giebt uns nur Elemente, Klänge, mit denen unser Geist nun verfahren mag, wie er will, aber die harmonischen Gesetze der Natur, wenn die Aliquottöne sie auch nur sehr entfernt andeuten, sie liegen mit ihren Forderungen im Menschen selbst. Es giebt eine Urform des Tonstücks (gerade wie Göthe von einer Urpflanze träumte), auf die sich alle musikalischen Formen beziehen. Bei dem Anfänger kommt nun Alles darauf an, dass diese Urgestalt ihm aufgehe, dann wird er immer geschützt sein, sich in ein polyphonisches Chaos, das auf dem Papiere höchst geistreich aussieht, *re vera* aber schlecht klingt, zu verfallen. Kurz, wir meinen, der Schüler muss erst die Beschränkung lernen und dann die Freiheit, erst die Nothwendigkeit der Naturforderung und dann erst diese überfliegen lernen.

Nichtsdestoweniger hat Marx's Methode des Unterrichts ihre grossen Verdienste, wovon ich mich in praktischen Fällen überzeugt habe. Sie fesselt das Talent und führt stets zur Selbstthätigkeit. Wenn Marx es vorgezogen hätte, von Anfang an, auch für den kleinsten Fall nur Beispiele aus vorhandenen Compositionen guter Meister zu wählen und daran seine Sätze zu bewähren, statt eigene Beispiele zu machen, so würde er der Unannehmlichkeit entgangen sein, dass die Musiker von Fach, weil sie seinen Lehrsätzen nichts Gründliches entgegnen können, dafür an der Beschaffenheit seiner Beispiele mäkeln und das praktische Gebiet, wo sie sich heimisch fühlen, gegen den Theoretiker vertheidigen.

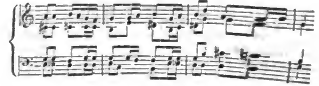
Zum Schluss noch eins, das Krüger nur entfernt und flüchtig berührt hat. Die Theorie von Marx entspricht genau der im deutschen Sprachunterricht durch Becker vor Jahren eingeleiteten Methode, die nicht von den abstracten Regeln, sondern vom lebendigen Satze selber ausging. Diese (ihrem Wesen nach *analytische Methode*) hat grosse Umänderungen erfahren. Am bedeutendsten auf diesem Gebiete ist der Fortschritt, den *Rudhardt gemacht hat*. Auch die musikalische Methode *von Marx wird ihre Umbildungen* erleben und das Gute, das *sie in sich trägt, der Nachwelt* bewahrt bleiben.

Die letzte Abhandlung *in Krüger's Buch:* „*Sittlichkeit* der Kunst" ist mit vieler Begeisterung *geschrieben*. Er *hat* das höchste Ziel der Menschheit *vor Augen und* will, *dass* auch die Musik ein Mittel zu seiner Erreichung sei. Möge sein, allen wahren Kunstfreunden angelegentlichst zu empfehlendes Buch die Beachtung finden, die es vollkommen verdient.

Recensionen.

A. Löschhorn, Volkslieder für das Pianoforte übertragen. Op. 17. No. 4 Barcarole. Berlin und Breslau, bei Bote & Bock.

Zur Beurtheilung dieser Nummer berufen wir uns auf das über die frühern ausgesprochene Urtheil. Für den kleinen Salon ansprechend und geschmackvoll, ja selbst trotz der eng begrenzten Form wirkungsreich. Wenn wir auch bei dieser Nummer ein kleines Bedenken aussprechen, so ist es dasselbe, welches wir früher ebenfalls geltend gemacht haben. Der Harmoniewechsel erscheint uns für die kleine Liedform etwas zu üppig, obwohl an sich die Combinationen recht geschickt sind:



Dr. L.

Fr. von Flotow, Lieder und Balladen von Alberti für Gesang mit Pianoforte-Begleitung. Dresden, bei Adolph Brauer.

Der berühmt gewordene Componist der Oper Stradella übergiebt in dem vorliegenden Heft der Oeffentlichkeit kleinere unscheinbare Proben seines modernen Talentes. Es sind die ersten Arbeiten der Art, die uns von ihm zu Gesicht kommen. Hr. von Flotow ist ein auf italienischem Boden entsprossenes nach Paris verpflanztes Kunstgewächs. Niemand vermuthet, dass Mecklenburg seine eigentliche Heimath ist. Dem entsprechen auch die vorliegenden Lieder. Von einem tiefern Eingehen in den lyrischen Gehalt der Worte ist wenig zu bemerken. Der Dichter nimmt freilich auch eine sehr untergeordnete Stelle ein. Seine Poesieen bewegen sich ganz auf der Oberfläche der Empfindung, hie und da an die lyrischen Ergüsse grosser Dichter erinnernd. Dass es dem Componisten schwer wird, sich von den mo-

dern rhythmisirten musikalischen Wendungen fern zu halten und zuerst auf den Inhalt des Gedichtes einzugehen, beweist sogleich das erste Lied, in dem der trochäische Vers, abgesehen von seinem Inhalte, so behandelt wird:



Das zweite Lied (das Lied der Amme) ist sinnentsprechender, und bildet in demselben die Melodie zur Begleitung einen interessanten Contrapunkt. Allein die ganze Fassung erinnert so sehr an den bekannten Kirchgangschor in Stradella, dass wir das Lied wenigstens nicht originell nennen können. Gegen das Ende nimmt es in der Erzählung der Amme (das Lied soll nämlich eine Ballade sein; wir finden dies nicht) einen recitativisch-dramatischen Charakter an. Hr. v. Flotow hätte bedenken sollen, dass, wenn die Amme am Anfang singt: „Schliess die Aeuglein holder Knabe", hierdurch das schlafende Kind wieder aufgeweckt wird. Volksthümlich musste die Composition gehalten werden. No. 4, „Frühlingswunsch", ist gewiss am gelungensten. Zwar ist das rhythmische Element ebenfalls vorwiegend, aber doch nicht ganz uninteressant. *Dr. L.*

Berlin.

Italienische Oper.

Während in den letzten Wochen die Aufführungen der Leonore von Mercadante, der Lucia und Lucrezia mit einander wechselten, brachte am 4ten die Opern-Gesellschaft ein Werk aus der ältern Schule der Italiener, die heimliche Ehe von Cimarosa. Bedenkt man, wie abweichend der Styl, der Organismus, selbst der Stoff von den Opern der heutigen Zeit sich in der heimlichen Ehe kund geben, so ist allerdings anzuerkennen, was unter solchen Verhältnissen eine Gesellschaft, die nur zum geringen Theil aus tüchtigen Künstlern besteht, geleistet hat. Musikalischerseits wurden wir von Vielem recht sehr befriedigt. Der Darstellung fehlte aber in der eigentlichen Characterauffassung jener Humor, der uns die Oper als eine komische erscheinen lässt. Manche Charactere, z. B. der der Elisetta, des Paolino waren nicht genügend ausgeprägt, andre (Geronimo und Fidalma) hielten nicht Maass, der Graf wurde nur zum Theil richtig gegeben. Dagegen enthielt die musikalische Ausführung recht schöne Züge. Sgra. Fodor sang die Caroline mit bekannter Vollendung ihrer schönen Stimme; zarter Wohllaut, feine Nuancirung der Melodie erwarben sich den entschiedensten Beifall. Ja selbst im Spiel hat die Künstlerin so erfreuliche Fortschritte gemacht, dass wir mit Interesse jede neue Darstellung von ihr verfolgen. Von Sgra. Boldrini, in deren Händen die Rolle der Fidalma lag, wissen wir, dass ihr Stimme fehlt und dass aus den Ruinen ihres Organs immer noch die Kunst hervorblickt, welche an einen ehemaligen Glanz erinnert. Sgra. Dugliotti (Elisetta) ist wie bekannt, eine angenehme Erscheinung. Sgr. Labocetta sang mit Wärme und Innigkeit, mit schöner und wohlthuender Stimme die Liebesklagen seines Herzens. Sgr. Catalano war ein consequent durchgeführter Geizhals, obwohl etwas roh im Spiel und Gesange. Sgr. Ronconi spielte den Grafen, ohne Stimme, mit hinlänglichem Geschick, wenn auch in einzelnen Scenen verfehlt. Im Ganzen bot die Aufführung recht erfreuliche Seiten und gab einen Beleg für das schätzenswerthe Streben der Gesellschaft. Die Vorstellung war zahlreich besucht. *Dr. L.*

Kammermusik.

Die dritte Symphonien-Soirée führte uns zuerst eine Symphonie (*D-moll*) von Kittl, dem Director des Prager Conservatoriums, vor. Es ist erfreulich, dass der Verein die Aufführung von Compositionen neuerer Meister nicht verschmäht. So lange die Heroen der Tonkunst diese Abende mit ihren schönsten und vollendetsten Werken schmücken, werden die neuern Componisten freilich immer noch einen fühlbaren Unterschied zwischen dem Classischen und dem Eigenen anerkennen müssen, es sei denn, dass unter ihnen einmal wieder ein Stern erster Grösse auftaucht. Immerhin aber ist es dankenswerth, dass wir durch die neuern Werke mit dem Entwicklungsgange der Kunst auf diesem Gebiete in stetem Connex gehalten werden. Das Werk in Rede erscheint uns als eine schätzenswerthe Arbeit. Namentlich sind die beiden Mittelsätze recht gelungen, das *Adagio* gefühlvoll, melodiös, thematisch ausgeführt, das *Scherzo* theils pikant, theils reizvoll. Der erste Satz ist wohl am schwächsten. Im Schlusssatz trägt das erste Thema einen energischen Charakter. Die weitere Ausarbeitung geht indess zu rein äusserlichen Effecten auseinander und nähert sich insofern dem ersten Satze, als viele Wendungen und besonders einzelne auf das *Tongemälde gesetzten Lichter* im Charakter der Ouvertüre gehalten sind. Uebrigens ist der Styl einfach und könnte sich vielleicht hie und da durch mannigfaltigere polyphonische Schattirungen auszeichnen. Im Ganzen aber nähert sich der melodiöse Gehalt des Werkes dem süsslichen Ausdruck Spohr's, ohne dessen kunstvolle Verarbeitung. Ausser dieser Symphonie brachte der Abend die Ouvertüren zur „Jessonda" und zum „Freischütz", nächstdem Beethoven's *A-dur*-Symphonie. Die Ausführung war meisterhaft und erweckte unter den Zuhörern einen hohen Grad von Begeisterung. *Dr. L.*

Die erste Quartettsoirée seit dem Tode Mendelssohn's brachte, wie zu erwarten war, als ehrende Gedächtnissfeier am 6ten d. M. nur Compositionen des dahingeschiedenen Meisters, sein Quartett (*Es-dur*) Op. 12., sein Trio (*D-moll*) Op. 49. und das berühmte Octett. Von einer Versammlung wie die dieser Soiréen konnte die Feier auf keine würdigere Weise gekrönt werden, als durch das wunderherrliche Octett. Die Frische in den Gedanken, die Kunst in der Form sind von hinreissender Schönheit. Ausser den bekannten Mitgliedern hatten sich noch vier andere tüchtige Kammermusiker bei der Ausführung betheiligt. Das Werk wurde mit vieler Hingebung und grosser Vollendung ausgeführt. Auch die übrigen Compositionen gelangen recht gut, nur klang in dem Trio der Flügel (wie wir hören von Eck) etwas zu spröde. *d. R.*

Concerte.

Sonnabend, Willmer's III. und letztes Concert. Der Künstler spielte an diesem Abend ausser eignen Compositionen auch die grosse Sonate op. 47 von Beethoven, mit Hrn. Concertmeister Hub. Ries, mit vollendeter Technik und schönem Ausdruck und bethätigte sich auch hierin als tüchtiger Künstler. Hr. Concertmeister Ries ist in dem Vortrag classischer Compositionen so an seinem Ort und so vielfach anerkannt, dass es hier nur der Nen-

nung seines Namens bedarf, um die Vollendung der Aufführung zu bezeichnen. Die übrigen, vom Concertgeber vorgetragenen Musikstücke reihen sich den frühern ausgezeichneten Leistungen würdig an, und stellen ihn in die Reihe der ersten Corypheen der Claviervirtuosität. Unterstützt wurde das Concert von Hrn. Bötticher durch zwei Lieder, „König Dichter“ von Dorn und „Prinz Eugen“ von Löwe, welche Hr. Bötticher mit seiner klangvollen Stimme edel und schön vortrug; besonders gefiel das zweite Lied, welches sich durch die dramatische Auffassung zum Concertvortrag eignet. Mad. Köster sang ein Lied von Schubert, ein Lied von einer Dilettantin, „Du bist so still, so sanft, so innig,“ und brachte die sehr ansprechende Composition durch den schönsten Vortrag zur *vollsten* Geltung; stürmischen Applaus und Dacapo-Ruf erlangte die *vortreffliche* Künstlerin durch den äusserst lieblichen Vortrag des *Herzeleid* von Weber. Die vielen anwesenden Zuhörer verliessen dieses interessante Concert mit vollster Befriedigung.

d. R.

Correspondenz.

Aus Italien.

Herr Redacteur!

Sie glauben ganz gewiss, dass bei uns Alles in voller Revolution begriffen ist. Alle politischen Organe Europa's sind ja voll von den grossen Ereignissen und tiefeingreifenden Reformen und Umwälzungen, die hier vor sich gehen, und von dem geistigen Aufschwunge, der sich des ganzen italienischen Volkes, welches bis jetzt in einer so tiefen Lethargie lag, bemächtigt haben soll. Man kann es daher Niemandem verargen, wenn er beim täglichen Lesen so überspannter Berichte alle die Wunderdinge für wahr hält, welche die Zeitungen aus diesem Lande auftischen, ja sogar die Italiener selbst fangen schon an, die wirkliche Existenz alles Dessen zu glauben, was sie aus fremden Blättern über ihre Heimath erfahren. Wahrlich, wenn man sieht, auf welche Weise die Aufzeichnung der Tagesgeschichte gehandhabt wird, dann möchte man am liebsten an jeder historischen Zuverlässigkeit verzweifeln! Ich habe der ganzen *sogenannten* Revolution bis jetzt noch keine andere Seite abgewinnen können, als eine musikalische; sie offenbart sich nur durch Feste, Processionen, Schauspiele, Girandolen, Feuerwerke und Strassenaufläufe, allen mit Musik, Gesang, oder vielmehr gesangähnlichem Geschrei, begleitet.

Alle Nationen der Welt haben patriotische Nationalgesänge. Es giebt kein Volk, das nicht den Ruhm seiner siegreichen Schlachten, die Erkämpfung seiner Freiheit oder wenigstens seine Liebe zu einem guten Könige in Weisen, die in Aller Munde sind, besänge; Italien allein macht eine Ausnahme davon. Hat es diesem Lande etwa stets an Anlässen dazu gefehlt? Ich will es nicht entscheiden; nur so viel ist gewiss, vom Aetna bis zu den Alpen hat man weder politische, noch patriotische Volkslieder. Es giebt eine grosse Zahl solcher, welche die Liebe, die Schönheit etc. preisen, es giebt Barcarollen, Schäfergesänge, Carnevalslieder und Gebete zur Madonna; aber Begriffe, wie Vaterland, Freiheit, Ruhm, haben weder je einen Dichter, noch einen Musiker hier in dem Vaterlande der Künstler zu Liedern begeistert, die in das Volk gedrungen wären. Erst seit dem Regierungsantritt Pius IX. sind eine grosse Menge sogenannter patriotischer Hymnen entstanden. Sie sind jedoch sämmtlich so wenig volksthümlich gehalten und mit so weichlichen und schläfrigen, aller Kraft entbehrenden Melodieen versehen, dass es wirklich einen komischen Eindruck macht, das Erwachen eines Volkes durch solche triste Gesänge gefeiert zu sehen.

Die italienische Revolution greift jede Gelegenheit zum Singen eifrig auf; sie singt vom frühen Morgen bis in die sinkende Nacht. Kaum sind die Oesterreicher in Ferrara eingezogen, geschwind ein Concert, der Kardinal-Legat hat protestirt, geschwind eine Procession mit Musik an der Spitze; die Nationalgarde wird in Toscana errichtet, sogleich bilden sich Volkschöre, die durch die Strassen ziehen und mit entsetzlichem Geschrei dieses glückliche Ereigniss feiern; Haufen von zerlumptem Strassengesindel versammeln sich unter den Fenstern der Herzöge, Prinzen und Marquis und stimmen das Lied an: „*Siamo tutti fratelli!*“ (Wir sind ja alle Brüder) und diese werfen dann aus Dankbarkeit einige Scheidemünzen unter ihre neue, noble Verwandtschaft.

Heut erzählt man sich, der Papst wolle den Römischen Senat wieder herstellen. Ich bin darüber wirklich in Verzweiflung! Nicht etwa, weil ich fürchte, *die Zeiten des Sulla und Marius* könnten wiederkommen, nein, *weil es wieder Gelegenheit zu* neuen Festen, neuen Gesängen *und neuem Geschrei geben* würde. Geschieht dies, so laufe ich wahrhaftig davon, *nur diesen* nutzlosen und kindischen Demonstrationen, *dieser faden und* sinnlosen Musik und diesen charakter- und *energielosen Gesängen zu* entgehen.

Italien hat in keinem Zweige der Kunst Populaires hervorgebracht; alles war nur für die Reichen, die Gebildeten und Gelehrten geschaffen und das eigentliche Volk dabei niemals bedacht worden. Um das Talent des Malers des „jüngsten Gerichts“ beurtheilen zu können, bedarf es anatomischer Kenntnisse; ebenso muss man die Musik gründlich studirt haben, um Palästrina's Erhabenheit zu begreifen; um aber die gewaltige Kraft der „Marseillaise“, die grossartige Würde des „*God save the king*“, oder die einfache Schönheit und tiefgemüthliche Innigkeit unserer deutschen Volkslieder zu fühlen und zu bewundern, bedarf es weder des Studiums, noch tieferer Kenntnisse. Und wie ist die Kunst des heutigen Italiens beschaffen? Sie ist herabgesunken von der Höhe, zu der sie seine grossen Meister erhoben hatten, sie ist trivial geworden, ohne einfach und gemein, ohne populair zu sein! Die Oper hat in Italien dem letzten Reste der Volksmusik den Todesstoss gegeben. Man kann hier für einen geringen Eintrittspreis das Theater besuchen, und an den Tagen, wo es geschlossen ist, ziehen die Choristen bandenweise durch die Strassen und singen vor den Café's Fragmente aus denselben Opern, welche während der Saison gegeben werden. So lernt alle Welt die ganze Oper bis zu den Arien der Primadonna mit allen ihren Seufzern, ihren übertriebenen Affecten und Verzierungen auswendig; die ganze musikalische Phraseologie, welche die Grundlage der heutigen italienischen Musik ausmacht, kommt so in den Mund der Handwerker und Arbeiter, und man hört sie in allen Werkstätten und Tavernen. Dass die an sich schon schwachen Producte auf diese Weise noch auf das Entsetzlichste entstellt, verstümmelt und gemisshandelt werden, liegt in der Natur der Sache. Denn wie kann man aus dem Munde dieser Leute auch nur eine einigermaassen erträgliche Reproduction Dessen verlangen, was für die Bühne und für eine kunstgebildete Kehle geschrieben ist? Unmöglich! Aber wohin soll das führen? Es kann nur ein gänzliches Verderben alles gesunden Geschmackes und ein völliges Entfremden des wahrhaft Schönen daraus entstehen.

Die italienischen Bauern und Bergbewohner sind bis jetzt von dieser musikalischen Epidemie, Dank der mangelnden Gelegenheit, die Oper zu besuchen, noch nicht ergriffen worden. Noch haben diese manierirten, weibischen und entnervenden Gesänge die uralten Weisen, die sie aus dem grauen Alterthum her bewahren, nicht verdrängen können. Diese sind jedoch auch nicht Volkslieder im eigentlichen Sinne zu nennen, es sind vielmehr declamatorische und weniger melodiöse Stücke, und ich halte sie für ganz authentische Reliquien aus dem Alterthume. Sie können jedoch kein weiteres Interesse, als eben ein archäologisches erregen; die Kunst kann nichts von ihnen gewinnen.

Die Fluthen der theatralischen Musik steigen immer höher.

Schon haben sie alle Städte überschwemmt und vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, wo sie auch die Berge bespülen werden, wohin sich jetzt noch die letzten Reste einer populairen Musik geflüchtet haben. In wenigen Jahren wird die ganze italienische Musik aus drei oder vier Opern bestehen, die man in der Kirche, im Salon und auf der Strasse hört, gesungen oder für's Piano, die Orgel, die Geige oder das Accordion übertragen. Die Ammen werden die Kinder einwiegen mit einer Arie aus „Attila"; die Soldaten der italienischen Ligue werden in's Feuer marschieren mit einer Arie aus „Ernani"; die Bauern hinter dem Pfluge und die Schnitter auf dem Felde werden zur Erleichterung ihrer sauren Arbeit das Finale aus „Lucia" intoniren und die Waschfrauen an ihrem Fasse die „Gnadenarie"!

Man frage nicht, warum Italien nicht fähig ist, eine kräftige, volksthümliche Melodie hervorzubringen, oder aufzufassen und zu begreifen; eben so wenig frage man, warum die sentimentale Musik so ganz allein herrschend geworden ist. Man betrachte nur die Sitten, die Ideen, die litterarischen Producte dieses Landes, und man wird die Richtung seiner Musik natürlich finden. Der sittliche Zustand einer Nation reflectirt sich immer in ihren Künsten, wie in einem treuen Spiegel. Und mehr als in irgend einer Kunst geschieht dies in ihrer Musik und besonders in ihren Volksgesängen; man kann auch hierauf ein altes Sprichwort, nur mit einer kleinen Aenderung anwenden: „Sage mir, was du singst, und ich werde dir sagen, wie du bist."

Möchte nur unser deutsches Vaterland von einer solchen musikalischen Epidemie verschont bleiben! Schon zeigt sich der Geschmack in gewissen Kreisen auf eine bedenkliche Weise der italienischen Musik zu und findet an ihrer rein sinnlichen, alles Tiefere verleugnenden und von sich weisenden Tendenz ein ganz besonderes Behagen. Fürchten wir jedoch nichts für das Ganze! Noch lebt in dem Kern des Volkes der Sinn für das Erhabene und Edle der Kunst, und noch hält es seine deutschen Weisen lieb und werth, wie keine anderen. Auch wird aller Orten die edle deutsche Musik gehegt und gepflegt, und so dürfen wir denn mit Zuversicht hoffen, dass der gute und ächte Geschmack stets kräftig und stark genug sein wird, um den anbrausenden Wogen der Verflachung und Geschmackverderbniss einen festen Damm entgegenzusetzen, an dem sie auf immer ihr Ziel fänden!

Nachrichten.

Berlin. Aug. **Conradi's** *A-moll*-Symphonie, welche, bekannt durch den an ihr von Conr. Löffler begangenen Frevel, unter des Componisten Leitung in Wien, dann in der Euterpe zu Leipzig, endlich auch von Jos. Gungl's Kapelle wiederholt in Berlin wie in Breslau zur Aufführung gelangte, sei hiermit allen denjenigen Orchestern, welche sich um Hebung und Beförderung der Kammermusik, insonderheit auch um einen deutschen Künstler verdient machen können und wollen, auf's Neue empfohlen. Ihrem Werthe nach müsste diese Arbeit, schon durch ihr Geschick bemerkenswerth, durch alle Kapellen Deutschlands gewandert sein. In Mendelssohn's und Spohr's Geiste geschrieben, durchzieht sie im Ganzen ein schwermüthiger Grundton, aber voll edlen Gesanges, ist sie im Ganzen glücklich, im *Scherzo* sogar genial erfunden. Eigene, noch nie gehörte Wirkungen ruhen in den Blechinstrumenten (Tromba a pistone), wie überhaupt das Instrumentale, ohne überladen zu sein, viel des Guten, ja Ausgezeichnetes birgt. Eine doppelte Pedalharfe, ein ihr wünschenswerthes Requisit, möchte freilich nicht überall leicht zu beschaffen sein und ohne sie musste sich schon so manche Aufführung der Symphonie begnügen. Es könnte nun bei dem Werthe derselben fast überflüssig erscheinen, sie zu empfehlen. Nur zu selten aber erndtet der Künstler die Früchte seines Fleisses in dem kurzen, mühevollen Leben. Uns, die wir uns oft und entschieden der Afterkunst abhold gezeigt haben, gereicht es zur freudigen Pflicht, dem wahren Streben zu Hülfe zu kommen — ein Ziel, welches wir mit unserer Zeitung in aller Kraft verfolgen. *Fl. G.*

— Hier anwesend war auf einige Tage der geachtete Musikdirektor **Pape** aus Lübeck. Mad. **Viardot-Garcia** ist hier durchgereist, um ihr Gastspiel in Hamburg anzutreten.

— Ein sehr talentvoller Klavier-Virtuose und Componist, Hr. **Gockel**, Schüler des Leipziger Conservatoriums, ist hier anwesend. Zeugnisse Mendelssohn's und Moscheles berechtigen dieses junge Talent zu grossen Erwartungen für die Zukunft.

Breslau. Der Musikdirector **Mosovius** eröffnete wie alljährlich seine musikalischen Cirkel, deren erster am 3ten d. M. stattfand. Das Programm bot höchst anziehende Tonstücke dar, als: Morgenwanderung von Gade, „Komm Trost" von Wöhler, Reiterlied von W. Härtel, Im Wald, zweistimmig, von Esser, „Seit ich dich zuletzt gesehen" von Wöhler, aus Radziwil's Faust: meine Ruh' ist hin, die Braut von Herzberg und Johann Huss von Löwe.

Hamburg verliert ein bedeutendes musikalisches Talent, den Herrn **Hermann Berens**, der einen Ruf als Musikdirector nach Stockholm erhalten und angenommen hat. Die Abreise findet am nächsten Mittwoch statt. Mit ihm gehen noch vier ausgezeichnete Künstler, Geiger und Violoncellisten, die er Auftrag zu engagiren hatte, unter ihnen Hr. Concertmeister **Meyer**, früher am Thalia-Theater, und ein jüngerer Bruder des Hrn. Herm. Berens, gleichfalls ein tüchtiger Violin-Virtuos.

Wien. Die Direction der philharmonischen Concerte, welche stets die classischen Glanzpunkte der Concertsaison bilden, hat Hr. Prof. **Hellmesberger** übernommen und es ist von seiner tüchtigen Leitung das Beste zu hoffen. Das Programm ist schon ausgegeben und enthält Symphonien und Ouvertüren von **Mozart**, **Beethoven**, **Haydn** und **Weber**. *W. M. Z.*

— Samstag den 20. Nov. gab der geniale Flöten-Virtuose Hr. E. **Heindl** ein Concert im Musik-Vereinssaale. **Heindl** gehört zu denjenigen Künstlern, die ihr Instrument nicht als blosses Mittel, eine kalte Bravour zu zeigen, benützen, sondern den seelenvollsten, weichsten Ausdruck des Gefühls damit erzielen können.

— Heute trat Frl. **Alboni** im Theater an der Wien zum ersten Male auf, wird sich aber nur einige Tage hier *aufhalten*.

— Im Theater an der Wien werden die Vorbereitungen zur „Antigone" getroffen. **Staudigl** ist zum ersten Mal als Leporello im Theater an der Wien aufgetreten.

— Die „Zigeunerin" von **Balfe** kommt dieser Tage zur Aufführung. Hr. **Staudigl** wird darin zum zweiten Male auftreten.

— Die neue Oper von Wallace „Mauritana" wird im Kärthnerthor-Theater zur Aufführung kommen. Wallace ist in Waterford geboren und war in seinem 12ten Jahre Violinist im Orchester bei Bonn.

Dresden. Mad. **Viardot-Garcia** beschloss ihren Gastrollencyclus an unserer Bühne; ihr Auftreten war eine Reihe von Triumphen, die die seltene Künstlerin sich durch ihre hohe Meisterschaft errang. Mad. **Viardot** geht von hier auf einige Gastvorstellungen nach Hamburg, um dann die Saison in Berlin zu verweilen.

Kassel. In der Deutschen Zeitung berichtet man von hier vom 19. Nov.: „Kapellmeister **Spohr** hatte den Wunsch, seines Freundes **Mendelssohn** Gedächtniss durch eine den dasigen Verhältnissen und Mitteln angemessene Todtenfeier zu ehren und deshalb eine solche als ersten Theil des nahe bevorstehenden Winterconcerts vorgeschlagen, bestehend in Mendelssohn's Ouvertüre zu den Hebriden, einer hierauf gesprochenen Gedächtnissrede und einem Terzett für drei Frauenstimmen aus seinem neuesten Oratorium Elias. Da indessen das Programm der Concerte jedesmal erst durch die Theaterintendantur dem Kurprinzen vorgelegt

werden muss, so hat derselbe ohne Angabe der Gründe eine jede solche Feier untersagt!"

Pressburg. Der Tenorist Peretti und der Baritonist Haimer, sowie die Bravoursängerin Fräul. von Riese, bilden die Hauptstützen der Oper. Dlle. Cocco-Bassini, die sich als Coloratursängerin engagirt hat, ist als Lenore in „Stradella" total durchgefallen; sie besitzt Alles, nur keine Coloratur.

Brüssel. Der junge Pianist Jaëll giebt gegenwärtig hier Concerte, in denen er classische und moderne Kammermusiken ausführt.

Paris. Verdi's neuestes Werk „Jerusalem, Oper in vier Acten," ist in der grossen Oper aufgeführt worden. Das Sujet, aus der Geschichte der Kreuzzüge entlehnt, ist ziemlich eintönig und uninteressant, und ermangelt ebensosehr aller pikanten Details. Es ist nichts, als eine Reihe weinerlicher Scenen, ein ewiger Jammer von Anfang bis zu Ende, der auch nicht ein einziges Mal durch einen interessanten Zwischenfall unterbrochen wird. Die Handlung spielt im ersten Act zu Toulouse, in den folgenden dreien, die drei Jahre später fallen, im gelobten Lande, und zwar theils in den Gebirgen von Ramla, theils im Thale Josaphat. Die Musik unterscheidet sich nicht im Mindesten von Verdi's früheren Arbeiten; wer Ernani, die Lombardi und Nabucco kennt, kennt auch Jerusalem. Wenig oder gar keine Melodie, nur Rhythmen und Lärm, übermässige Anwendung des Unisono's, und eine so übertriebene starke Instrumentirung, dass Sänger und Sängerinnen in einem halben Jahre zu Grunde gehen müssten, wenn sie nichts als solche Musik zu singen hätten. Der Bassist Alizard war der einzige, dessen Stimme diese furchtbare Anstrengung aushielt, ohne an Frische nachzulassen; Duprez hingegen und ebenso Mad. Julian-Vangelder vermochten trotz ihrer bekannten Energie und Ausdauer ihre Parthieen nicht ohne sehr merkliche Abspannung der Kräfte durchzuführen. Das einzige Lobenswerthe an der ganzen Oper ist die Pracht der Scenerie und der Decorationen, die fast alles bisher Dagewesene übertrifft. Auch den Uebersetzern des Libretto's, den Herrn Alph. Royer und Vaetz, muss man alle Anerkennung für ihre Arbeit zollen, wenn man die bedeutenden Schwierigkeiten kennt, welche das Unterlegen französischer Worte zu einer schon vorhandenen Musik macht.

— Meyerbeer ist noch gegenwärtig hier, wird indessen bald abreisen, um mit seiner Gattin in Italien zusammenzutreffen.

— Alexander Batta, der berühmte Cellist, geht nach Petersburg und wird auch Berlin besuchen.

— Der Aufenthalt Meyerbeer's zu Paris ist der Gegenstand eines sehr natürlichen Interesses für alle Diejenigen, welche Verehrer seiner dramatischen Werke sind. Für diesmal hat man allen Grund zu glauben, dass der berühmte Componist die allgemein gehegte Hoffnung erfüllen, und uns nicht eher verlassen wird, bis alle Einleitungen dazu getroffen sind, dass wir noch vor Ablauf eines Jahres ein neues dramatisches Werk von seiner Hand erhalten; man darf mit Gewissheit voraussetzen, dass es den durch „Robert" und „die Hugenotten" gewonnenen Lorbeern neue hinzufügen werde.

— Herr Félicien David wird am 12. December im Saale des Conservatorium's ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert veranstalten, und darin sein Oratorium „Moses am Sinai" zur Aufführung bringen. Zugleich wird eine neue, express zu diesem Concert von ihm componirte Symphonie ausgeführt. Die Soloparthieen in Moses haben Mlle. Grimm und die Hrn. Alizard und Roger übernommen. Herr David wird persönlich das Orchester dirigiren, das aus 150 Musikern besteht.

London. Das Drurylane-Theater unter der Direction des Hrn. Jullien wird am 10. Decbr. mit der Oper „Lucia" eröffnet.

Copenhagen. Es scheint, dass unsere italienische Oper in dieser Saison besser besetzt sein wird, als in der vorigen. Dagegen wird die dänische Oper unter ziemlich traurigen Auspizien eröffnet; der Zettel zeigt täglich mehrere Erkrankungen der Mitglieder an, und Mad. Stage, welche mit so glänzendem Erfolge im „Diamantkreuz" von Salomon aufgetreten war, ist aus Gesundheitsrücksichten gezwungen, gänzlich vom Theater zu scheiden. Von neuen Opern, die einstudirt werden, nennt man „die Herzensprobe" von Salomon, und „die Musketiere der Königin" von Halévy.

— Die Casinogesellschaft hat für die ersten Monate der Wintersaison eine Hamburger Capelle, *unter Leitung des Herrn* Harpf, engagirt. — Hr. Thomas *Oversloff, geschätzter dramatischer Dichter*, hat ein neues *Volkstheater gegründet.* — Der Cellist Kellermann ist von *seiner Kunstreise in Norwegen* zurückgekehrt. Zu Concerten *erwarten wir die Geschwister* Neruda und den Violinisten *Léonard. Hr. Goldschmid* kündigt Trio-Soiréen und Hr. Haffner *Quartett-Soiréen an; dazu* kommen noch die Musik-Aufführungen *der philharmonischen* Gesellschaft.

— Bellini's Oper „I Capuletti et Montecchi" ist hier unter Mitwirkung der Mad. Schröder-Devrient *aufgeführt* worden. Sie sang den „Romeo" in deutscher, und Fräul. Bergwehr die „Julia" in dänischer Sprache.

— Bei der Ankunft des Hrn. Ernst wurde sofort ein Hofconcert arrangirt. Der König, welcher unpässlich war, hörte das Concert aus einem anstossenden Cabinet auf dem Sopha liegend an. Dreimal während der Dauer der Soirée hatte der ausgezeichnete Künstler die Ehre, zu Sr. Majestät hereingerufen zu werden, welche ihm in den schmeichelhaftesten Ausdrücken ihre Anerkennung zu Theil werden liessen. In Stockholm liess sich Hr. Ernst im Königl. Theater hören; es versteht sich von selbst, dass auch das schwedische Publicum für diesen wahrhaft poetischen Violinspieler die lebhaftesten Sympathien an den Tag legte.

Eutin. Von Kiel aus ist in diesen Tagen die Aufforderung an die Direction der hiesigen Liedertafel ergangen, den norddeutschen Sängern zu ihrem diesjährigen Feste eine Aufnahme in unserer Stadt zu gewähren. An Bereitwilligkeit von Seiten unserer Sänger, dieser Aufforderung Folge zu leisten, möchte es nicht fehlen; aber die Sänger und ihre Direction dürften bei der Sache ziemlich incompetent sein, da es sich hauptsächlich um drei Punkte handelt, die sämmtlich nicht ausschliesslich in der Hand der Sänger liegen; es sind dieses der Kostenpunkt oder doch wenigstens die Garantie für die Kosten, die Festlocalität und die Quartiere für die Gäste; bei dem letzten Punkt möchte man auf die meisten Schwierigkeiten stossen.

Helsingfort. Der blinde Klarinettist Wohllebe aus Sachsen wollte vor einiger Zeit hier ein Concert geben und hat einen gerade hier anwesenden sehr berühmten Virtuosen, dessen Namen wir verschweigen wollen, darin mitzuwirken. Er schlug es ab, nahm aber zehn Billets. Liszt hätte anders gehandelt. Wahrscheinlich glaubte sich der grosse Virtuose in Helsingfort am Ende der Welt, wo eine noble Handlung nicht mehr verstanden würde. Man verstand indessen sehr wohl das nicht noble Benehmen und gab es ihm deutlich zu verstehen.

Mayland. Seit 2 Jahren fungirt kein Kapellmeister an unserm Dom, weil das Probestück — eine Fuge — alle Competenten abschreckt.

Bergamo. Donizetti's Zustand bessert sich merklich. *Der* Einfluss des Klimas bewirkt diesen glücklichen Wechsel.

New-York. Die New-Yorker Journale melden, *dass die* Herren Henry Herz und Lafarge einen neuen, *grossartigen* Concertsaal erbauen werden, und zwar auf einem *dem Letzteren* gehörigen Grundstücke im Broadway, gegenüber *der Bond-Street.*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Sehr empfehlenswerthe Weihnachtsgeschenke,

im Verlage von **Ed. Bote & G. Bock**
in Berlin und Breslau.

Binnen Kurzem erscheint:

Keepsake musical. Collection des Morceaux brillants offerte aux Dilettants par Brunner, Czerny, Kullck, Lecarpentier, Löschhorn, Schumann, Taubert, Voss, Willmers. 1 thlr. 25 sgr.

Bereits erschienen und wegen der leichten Ausführbarkeit sehr beliebt:

Musikalischer Jugendfreund (Ami de la Jeunesse). Eine Auswahl leichter Tonstücke nach den beliebtesten Melodieen, zur Erheiterung der Jugend, für das Pianoforte sowohl zu 2 Händen (cpl. 1 thlr. und einzeln Heft 1—9 à 7½ sgr.), als auch zu 4 Händen (compl. 1 thlr. 20 sgr. und einzeln Heft 1—9 à 10 sgr.) eingerichtet.

Allen fröhlichen Tänzern gewidmet:

Tanz-Album. Enthaltend: Polonaise, Walzer, Galopp, Contretanz, Masurek, Schottisch oder Polka für das Pianoforte. Siebenter Jahrgang. Subscriptionspr. 15 sgr., Ladenpr. 1 thlr.

Dieses Album erfreute sich von Jahr zu Jahr einer grössern Theilnahme, und liefern wir die frühern Jahrgänge ebenfalls noch zu obigem Subscriptionspreis.

Ebenso erschien:

Tanz-Album für 1848. Eine Reihe von Tänzen im leichtesten Arrangement mit Berücksichtigung kleiner Hände und Hinweglassung der Octaven. 20 sgr.

Freunden classischer Musik empfehlen wir:

Commer, F., Musica sacra. Sammlung der besten Meisterwerke des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts. Tom. I. Für die Orgel. Tom. II. Für 2, 3 und 4 Männerstimmen. Tom. III. Für 4 bis 8 Stimmen (gemischten Chor). Tom. IV. Sammlung classischer Gesänge für die Alt-Stimme mit Pianofortebegleitung. Jeder Band zum Subscriptionspr. von 3 thlr.

Haydn, Jos., Sinfonies en Partitions. Edition très elegante et correcte gr. in 8vo. No. 1—6. Subscriptionspr. à 1 thlr. 5 sgr. & 1 thlr. 10 sgr.

(Diese Werke werden vielfach zum Studium benutzt.)

Graun, C. H., der Tod Jesu. Vollständ. Klav.-Ausz. Neue Ausgabe. Subscriptionspr. 1 thlr. 7½ sgr.

Händel, F., Judas Maccabäus. Vollständ. Klav.-Ausz. Subscriptionspr. 2 thlr. 15 sgr.

— —, der Messias. Vollständiger Klavier-Auszug. Subscriptionspr. 2 thlr. 15 sgr.

Gluck, C., Iphigenia in Tauris. Vollständ. Klav.-Ausz. Subscriptionspr. 2 thlr. 15 sgr.

Engel, D. H., Choralbuch (mit Zwischenspielen) zur gottesdienstlichen Feier für Kirche und Haus. Subscriptionspr. 2 thlr.

Diese Ausgaben zeichnen sich sowohl durch elegante Ausstattung wie durch gewissenhafte Correctheit vortheilhaft aus.

Nova-Liste No. 23. von **B. Schott's Söhnen** in Mainz:

Beyer, F., Heures de loisirs, Collection de Rondeaux sur des Danses favorites. Op. 92.
No. 4. Die Abendsterne, Walzer von Lanner. 12½ sgr.
No. 5. Ernestinen-Polka von Hilmar. 12½ sgr.
No. 6. Die Schönbrunner, Walzer von Lanner. 12½ sgr.

Album 1848. 6 Morceaux élégants sur des airs allemands favoris. 3me Suite. Op. 96.
No. 1. Die Rheinsehnsucht von Speier. No. 2. Der Wanderer von A. Fesca. No. 3. Herzenswünsche von Kücken. No. 4. In den Augen von Abt. No. 5. Lebewohl von Proch. No. 6. Der Wirthin Töchterlein von C. Kreutzer. 2 thlr.

Burgmüller, Fréd., Les Printanières, 3 Polkas nouv. 15 sgr.

Cramer, H., Potpourris. No. 71. Marie de Herold. 15 sgr.

Marcailhou, Le Feu, Valse brill. (Farbigo Vignette.) 15 sgr.

Wallace, W., Chant de Pèlerins, Nocturne. Op. 19. 15 sgr.

Wolff, E., Les jeunes Pensionnaires, 6 Duos fac. à 4 ms. Op. 147.
No. 1. La muette de Portici. No. 2. Le Pré aux clercs. No. 3. Le Comte Ory. No. 4. L'Ambassadrice. No. 5. Guillaume Tell. No. 6. Fra Diavolo. 2 thlr. 10 sgr.

Stevenlers, J., La Sirène, Concertino pour Violon. Op. 9. avec Piano 1 thlr. 5 sgr., avec Orchestre 2 thlr.

Piatti, A., Airs baskyrs, Scherzo pour Violoncelle. Op. 8. avec Piano 25 sgr., avec Quintuor 1 thlr. 5 sgr.

Concone, J., La jeune fille et le Page (das Mädchen u. der Page), Ducttino. 12½ sgr.

Lachner, V., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 13. H. 2. 17½ sgr.

6000 Exemplare Absatz in einem Jahre von dem Favorit-Liede des berühmten Sängers **Pischek:**

Die Fahnenwacht von P. Lindpaintner.

Dasselbe ist in folgenden Original-Ausgaben bei uns erschienen:
Für Sopran od. Tenor m. Piano ¼ thlr; f. Alt od. Bariton ¼ thlr.; f. Bariton m. Orchester ⅔ thlr.; m. Guitarre ¼ thlr.

Wir bemerken hier ausdrücklich, dass nur diese, mit dem Portrait des gefeierten Sängers gezierten Ausgaben vollständig sind und zugleich die Gesangs-Verzierungen Pischek's enthalten.

Die Fahnenwacht f. Piano, Solo v. **Burgmüller,** ¼ thlr.

Ferner neu von Lindpaintner: Der Trauernde, ¼ thlr. 2 Rosen u. der Alpenhirt, 2 Lieder, ⅓ thlr. Der König u. der Sänger, Ballade, ⅓ thlr.

Lindpaintner ist durch seine treffliche „Fahnenwacht", welche eine beispiellose Verbreitung gefunden, schnell der Liebling des Publikums geworden.

Ferner empfehlen wir allen etwas vorgeschrittenen Pianisten:

Hommage a Pischek, Fantasie über Lieblingsgesänge des grossen Sängers, von D. Krug. Op. 15. ⅔ thlr.

Dies Werk darf als eins der reizendsten Klavierstücke neuester Zeit empfohlen werden.

Pischek's Portrait, ¼ thlr., auf chinesisch Papier ½ thlr.

Verlag von **Schuberth & Comp.**
in Hamburg und Leipzig.

Bei **G. W. Körner** in Erfurt erscheint im Laufe des Jahres 1848:

Fischer-, Mendelssohn- und Rinck-Album.

Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und Verehrung für die grossen Todten, wie auch ein Handbuch für katholische und protestantische Organisten, Orgel-Componisten und Freunden des Orgelspiels, mit Beiträgen von Original-Compositionen der besten Meister. — Ein ausführlicher Prospectus über das grossartige Unternehmen ist durch jede Buchhandlung gratis zu beziehen.

In unserm Verlag ist erschienen:

Thematisches Verzeichniss
im Druck erschienener Compositionen
von
Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Preis 1 Thaler.

Leipzig, Decbr. 1847. **Breitkopf & Härtel.**

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock,** Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 51. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 15. December 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
in Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Halbjährlich 3 Thlr.

Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr.

Ein Erinnerungsblatt.

Es ist eine Erinnerung aus dem Leben des Unterzeichneten, und, worauf es hier allein ankommt, zugleich eine aus dem des jüngst von uns geschiedenen grossen Tonkünstlers Felix Mendelssohn-Bartholdy, welche sich auf dieses Blatt schreibt! — Im Jahre 1821 vom September ab lebte ich in Weimar. Zelter war es, der mir durch Briefe und Musiksendungen an Göthe den Zutritt zu dem greisen Dichter gebahnt, mir sein Haus eröffnet hatte. — Eines Morgens, im November, erhielt ich eine Aufforderung, Frau von Göthe, die Schwiegertochter des Dichters, welche das Mansarden-Stockwerk des Göthe'schen Hauses bewohnte, noch am nämlichen Vormittage zu besuchen. Sie empfing mich mit den Worten: „Sie werden Bekannte aus Berlin hier finden, deren Wiedersehn Ihnen Freude machen wird." Ich rieth, ich fragte, doch ohne das Richtige zu treffen, als sich plötzlich die Thür öffnete und Zelter's stattliche Gestalt, damals noch in rüstiger Kraft, eintrat. Er grüsste in seiner eigenthümlichen Weise mit den Worten: „Nun, da sind Sie ja auch, so finden wir Berliner uns ja alle hier in Weimar zusammen! — Ich musste doch dabei sein, wie meinem Luther in Wittenberg das Denkmal gesetzt wurde, und da ich einmal auf dem Wege war, bin ich gleich bis hieher gefahren."

Als wir noch in den gegenseitigen Begrüssungen und ersten Wechselworten begriffen waren, wurde die Thür des Zimmers leise geöffnet und ein Knabe von etwa zwölf Jahren trat ein; — es war Felix Mendelssohn, den ich mit Freuden erkannte. Schüchtern näherte er sich und sein schwarzes schönes Auge blickte befangen in dem Kreise umher. Er vermuthete wahrscheinlich Göthe selbst unter den Anwesenden, allein dieser war noch in seinem Zimmer und die Reisenden, so weit ich mich erinnere, eben erst eingetroffen. Zelter hatte zuerst Frau von Göthe begrüsst (es waren noch einige andere Herren und Damen zugegen) und sein junger Begleiter nun selbst suchen müssen, wohin er sich zu begeben habe, was ihn allerdings in einige Verlegenheit setzen musste, in dem Hause, das durch den grossen, hochverehrten Namen des Dichters wohl einem Lebensgeübteren Scheu eingeflösst haben würde. Der Knabe wurde auch eben nicht beachtet, weil man seine ausserordentlichen Eigenschaften wohl noch nicht kannte; ich war muthmasslich der einzige, ausser Zelter, der genauer damit vertraut war. In Zelter's Grundsatz lag es, gar keine Notiz von ihm zu nehmen, und so mochte denn sein begabter Zögling sich in diesen ersten Minuten ziemlich unbehaglich fühlen. Indessen schwand die Blödigkeit allmählig und er stellte sich bald auf einen munteren Fuss mit den jüngeren Damen. Bei seiner Lebhaftigkeit steigerten sich die heiteren Beziehungen schnell zu muthwilligen, und, ohne von dem tiefen, bewundernswürdigen musikalischen Talent irgend etwas gezeigt zu haben, war er schon der Liebling Aller geworden. Denn die geistige Gewalt, welche sich bei ihm in der Musik auf ihre höchsten Spitzen drängte, leuchtete und flammte auch in jeder andern Sphäre auf.

In dem Zimmer stand übrigens nur ein sehr veralteter Flügel; im tieferen Geschoss aber, in den Gesellschaftszimmern Göthe's, befand sich ein vortrefflicher Streicher'scher Flügel, den ihm Rochlitz besorgt hatte. — Dort fanden wir uns am Abend des Tages alle wieder zusammen, denn Göthe hatte eine grössere Gesellschaft geladen, um seine Weimarischen Freunde, insbesondere die musikalischen, mit dem staunenswürdigen Talente des Kindes, von dem ihm Zelter den Tag über viel erzählt, auch früher schon Manches geschrieben, bekannt zu machen.

Unter den Geladenen befand sich auch der Weimarische Regierungsrath Schmidt, der, ein leidenschaftlicher Verehrer Beethoven's, dessen Sonaten sämmtlich mit Feuer und Fertigkeit spielte und sie zum grössten Theile auswendig

nur den kleinsten Fehler zu machen, das nicht leicht zu lesende Manuscript vom Blatt. Sehr schwer war die Aufgabe allerdings nicht, wenigstens nicht für Mendelssohn, denn es galt nur, ein *Adagio* zu lesen. Aber es hatte viel Zweiunddreissigtheile, Passagen, die genau eingethailt sein wollten, und ein Manuscript, wenn auch im Allgemeinen deutlich, bleibt immer schwerer zu lesen, als ein gestochenes Blatt. Jedenfalls war es eine Schwierigkeit, die Aufgabe so zu lösen, wie es geschah, denn das Stück klang, als wisse es der Spieler seit Jahr und Tag auswendig, so sicher, so klar, so abgewogen im Vortrag.

Göthe blieb, da Alles Beifall spendete, bei seinem heitern Ton. „Das ist noch nichts!" rief er, „das könnten auch Andere lesen. Jetzt will ich Dir aber etwas geben, dabei wirst Du stecken bleiben! Nun nimm Dich in Acht!"

Mit diesem scherzenden Ton langte er ein anderes Blatt hervor und legte es auf's Pult. Das sah in der That sehr seltsam aus. Man wusste kaum, ob es Noten waren, oder nur ein liniirtes, mit Dinte besprütztes, an unzähligen Stellen verwischtes Blatt. Felix Mendelssohn lachte verwundert laut auf. „Wie ist das geschrieben! Wie soll man das lesen!" rief er aus.

Doch plötzlich wurde er ernsthaft, denn indem Göthe die Frage aussprach: „Nun rathe einmal, wer das geschrieben!" rief Zelter schon, der herzugetreten war und dem am Fortepiano sitzenden Knaben über die Achsel schaute: „Das hat ja Beethoven geschrieben! Das kann man auf eine Meile sehen! Der schreibt immer wie mit einem Besenstiel und mit dem Aermel über die frischen Noten gewischt! Ich habe viel Manuscripte von ihm! Die sind leicht zu kennen!"

Ich glaube, ich gebe seine Ausdrücke ziemlich wörtlich, trotz des Vierteljahrhunderts, das seitdem vergangen. Wer seinen derben Humor gekannt hat, wird dieser Versicherung nicht bedürfen. Seine Redeweise war eben so kenntlich und grotesk, wie Beethovens Manuscripte.

Bei diesem Namen aber war, wie ich schon eben sagte, Felix Mendelssohn plötzlich ernsthaft geworden, mehr als ernsthaft. Ein heiliges Staunen verrieth sich in seinen Zügen; Göthe betrachtete ihn mit forschenden, freudestrahlenden Blicken. Der Knabe hielt das Auge unverwandt auf das Manuscript gespannt und leuchtende Ueberraschung überflog seine Züge, wie sich aus dem Chaos ausgestrichener, frisch verwischter, über- und zwischengeschriebener Noten und Worte, ein hoher Gedanke der Schönheit, der tiefen, edlen Erfindung hervorrang.

Das Alles währte aber nur Sekunden. Denn Göthe wollte die Prüfung scharf stellen, dem Spieler keine Zeit zur Vorbereitung lassen. „Siehst Du," rief er, „sagt' ich's Dir nicht, Du würdest stecken bleiben? Jetzt versuche, zeige, was Du kannst."

Felix begann sofort zu spielen. Es war ein einfaches Lied; deutlich geschrieben eine kinderleichte, gar keine Aufgabe, selbst für einen mittleren Spieler. So aber gehörte doch dazu, um aus den zehn und zwanzig ausgestrichenen, halb und ganz verwischten Noten und Stellen, die gültigen herauszufinden, eine Schnelligkeit und Sicherheit des Ueberblicks, wie sie Wenige erringen werden. Ich sah verwundert mit in's Blatt und versuchte zu singen, doch manche Takte blieben, was die Worte anlangt, durchaus unlesbar, wie auch der Accompagnist rücksichtlich der Noten einhalf, und oft lachend mit dem Finger die richtige zeigte, die urplötzlich an ganz anderer Stelle gesucht werden musste. Er aber übersah, so schien es, Alles zugleich.

Einmal spielte er es so durch, im Allgemeinen richtig, aber doch einzeln inne haltend, manchen Fehlgriff unter einem raschen: „Nein so!" verbessernd; dann rief er: „Jetzt will ich es Ihnen vorspielen!" Und dieses zweitemal fehlte auch nicht eine Note; die Singstimme sang er theils, theils spielte er sie mit. „Das ist Beethoven, diese Stelle!" rief er einmal dazwischen zu mir gewandt, als er auf einen melodischen Zug stiess, der ihm die eigenthümliche Weise des Künstlers recht scharf auszuprägen schien. „Das ist ganz Beethoven, daran hätte ich ihn erkannt!"

Mit diesem Probestück liess es Göthe genug sein. Dass der junge Spieler wiederum das reichste Lob erndtete, welches sich bei Göthe in den neckenden Scherz versteckte, hier habe er doch gestockt und sei nicht ganz sicher gewesen, darf ich kaum hinzufügen.

Was ferner an dem Abend geschah, ist mir nicht mehr gegenwärtig, genug, Felix Mendelssohn spielte noch Manches; er begleitete Frau von Göthe zum Gesang; es wurde auch vorgeschlagen, etwas zu vier Händen zu spielen, doch keiner von uns Andern mochte sich dazu verstehn, in der Gewissheit, dass neben dem Alles besiegenden Talent des Knaben jede andere Ausübung doch nur stümperhaft oder gar störend erscheinen musste, und nichts dabei zu ärnten sei, als Beschämung für das anmassliche Beginnen.

Späterhin veranstaltete Göthe noch mehrere gesellige Versammlungen, zu denen er die Weimarischen Freunde einlud, damit sie sich an dem Talent des Knaben staunend erfreuen möchten. Namentlich erinnere ich mich eines Sonntags Vormittags, an welchem Felix besonders glücklich phantasirte, zum Theil über ein Thema von Eberwein (eine Göthe'sche Ballade), die seine Gattin eben zuvor gesungen.

Der Dichtergreis weissagte dem musikalischen Wunderknaben die grösste Zukunft. Er sprach mit vollem warmem Glauben davon zu mir, an den er sich in dieser Beziehung öfters wandte. Seine echte künstlerische Freude über die vielverheissende Erscheinung loderte immer wieder in frischen Flammen auf. Entschieden war der Knabe sein Liebling geworden.

Er war aber auch der Liebling des ganzen Hauses. Die Frauen und Mädchen neckten sich unablässig mit ihm, und öfters, wenn er eben am Instrument gesessen und uns das Herrlichste geboten hatte, sprang er gleich darnach auf und jagte sich muthwillig mit den jüngeren Damen durch die Zimmer. Einmal neckte er eins der Hoffräulein auch mit einem Blasebalg, den er irgend wo am Kamin aufgefunden, und blies ihr muthwillig in die Locken — aber ihm wurde Niemand böse!

Das waren diese heitern, sonnigen Tage der Jugend, diese ersten Frühlingsrosen des Lebens! Ohnehin würde ich mit Wehmuth auf eine auch mir so goldene Vergangenheit zurückblicken — vollends aber jetzt, wo ein tiefes, dunkles Grab sich düster zwischen dem Heut und Damals geöffnet hat, ein Grab, das vielleicht den edelsten Theil der Schätze für ewig in seine Nacht hüllt, welche damals dem Seherauge des Dichters aus der künstlerischen Wunderblüthe entgegenleuchteten, die sich eben im Morgenstrahl des Lebens entfaltete.

Ludwig Rellstab.

Berlin.

Königliche Oper.

Am 8. Decbr. fand im Opernhause für den Veteranen Herrn Wauer eine Benefiz-Vorstellung statt, welche demselben von Sr. Majestät dem Könige gewissermaassen als ein Ehrengeschenk für seine fünfundvierzigjährige wackere künstlerische Leistungen bewilligt war. Wie der Künstler dem Schauspiel und der Oper angehörte, so mischte sich auch die Vorstellung aus beiden. Dem ersten Act der „Versöhnung" von Kotzebue gesellte sich *Paesiello's* „schöne Müllerin" zu, deren einfache frische Melodieen, wie anders unser Ohr auch jetzt gestimmt sei, doch noch immer einen wohlthuenden Reiz ausüben. Herr Wauer hat in dem Dorfrichter Knoll stets eine seiner beliebtesten Rollen gehabt;

zwar eine Carricatur, aber eine ungemein ergötzliche. Nur das Hyper-Colorit seiner Schminke wünschten wir etwas gedämpft, denn ein glühender Bolzen würde neben seinem Gesicht wie ein Eiszapfen ausgesehen haben. — Zwischen zwei Balletstücken, in denen Dlle. Taglioni anmuthig tanzte, hörten wir ein paar musikalische Curiositäten: Hr. Schenk aus Oesterreich spielte die Pedalguitarre, deren nähere Construction aus dem Sperrsitz nicht recht zu beurtheilen war. Wir sahen nur, dass ihr eine Nebenchaussée von starken Saiten parallel mit dem Hals hinzugefügt war, die sich durch eine muthmasslich elektro-magnetische Leitung mit dem Fuss verband. In der Wirkung ist die Pedalguitarre vielstimmiger, vollgriffiger als die gewöhnliche, doch nicht erheblich musikalischer als jene. Hr. Schenk spielt übrigens mit grosser Fertigkeit und so vielem Geschmack, als auf dem Instrument Platz hat. Der zweite Virtuos, Hr. Kratky, überrascht uns; er hat der gewöhnlichen Mundharmonika, welche die Knaben in den Strassen spielen, die complicirtesten Leistungen abgewonnen, die er in der hohlen Hand hervorzubringen scheint, da sein Instrument in dieser verschwindet. Glücklicher Künstler, der in der Westentasche ein halbes Dutzend seiner *omnia mea mecum porto* wegführen kann! Er hat dem kleinen Raum erstaunenswürdig viel abgetrotzt und man könnte glauben, er habe einen ganzen Wald hellzwitschernder Vögel zu einem wohleingeübten Orchester abgerichtet. Jedenfalls kann der Musik seine Leistung so viel Werth haben, als der Bildhauerkunst die 85 Gesichter auf dem Dresdener Kunstkabinetskirschkern. — Das Benefiz schloss mit einem gesungenen Dank und Wunsch des Hrn. Wauer, dass ihn die Gunst des Publikums noch bis zu seinem goldenen Jubiläumstage geleiten möge und mit einem Beifalls- und Hervorrufsunisono der ganzen Versammlung. *L. R.*

Mad. Köster trat am 10ten in „Don Juan" als Donna Anna auf. Je öfter wir die treffliche Künstlerin sehen und in je mehr verschiedenartigen Rollen wir Gelegenheit haben, sie als Sängerin zu verfolgen, je höher steigt ihr Werth. Uns scheint die Rolle der Donna Anna zu deren besten zu gehören, sowohl im Spiel als im Gesang. Der Beifall war ein einstimmiger, und zweimaliger Hervorruf in offener Scene bekundete deutlich den Eindruck, den Mad. Köster auf das Publikum hervorbrachte. Wir können nur im Interesse der Kunst und unsers Repertoirs den Wunsch aussprechen, dass uns diese Künstlerin lange erhalten werden möge. Denn im Verein mit Frl. Tuczek, Marx und Brexendorf dürften wenige Opern existiren, in welchen Mangel an Sängerinnen ein Hinderniss zur Aufführung abgäbe. Mad. Köster füllt vollständig eine längst gefühlte Lücke in unserm Personal aus, und den Freunden dramatischer Musik wird durch sie die Gelegenheit gegeben, manche gern gehörte gute Oper zu hören. — Kommen wir auf die Aufführung des „Don Juan" zurück, so gebührt den übrigen Darstellern, Frl. Marx, Frl. Tuczek, Herren Böttcher, Mantius und Zschiesche volle Anerkennung. Sehr unbillig finden wir die Haltung des Publikums gegen Frl. Marx, welche die Rolle der Elvira für Frl. Brexendorf hatte übernehmen müssen. Wenn die Mittel der Künstlerin der hohen Lage der Rolle nicht genügen, so bietet Frl. Marx doch so Tüchtiges in Spiel und Gesang dar, dass es uns unbillig erscheint, eine Künstlerin zu kränken, wo dieselbe gezwungen ist, sich in ihrer Stimme nicht zusagenden Parthieen zu bewegen. Das Orchester unter Taubert's Leitung wirkte vortrefflich zusammen, und nehmen wir Veranlassung, Hrn. Concertmeister Ries zu erwähnen, der die Begleitung des Ständchens mit der Zitter auf der Geige vermittelst einer Federpose sehr brav executirte. So anscheinend unbedeutend, erfordert es doch einen grossen Fleiss, diese Begleitung sauber und hübsch vorzutragen. *d. R.*

Am 13. Dec. veranstaltete die Königliche Oper eine Erinnerungsfeier an Felix Mendelssohn-Bartholdy. *Zu einer solchen in dem Tempel der dramatischen Kunst konnte man entweder seine Antigone oder Racine's Athalia mit den von Mendelssohn componirten Chören wählen.* Ein allerhöchster *Befehl hatte sich* für das letztere Werk entschieden, was uns um so lieber war, als wir bei dieser Gelegenheit, die dem grossen Publikum bis dahin unbekannt gebliebene Composition des grossen Meisters kennen lernten. Einem Gerücht zufolge hat Mendelssohn dieses Werk nie zu einer öffentlichen Aufführung bestimmt. Es war auf Befehl Sr. Majestät des Königs entstanden und sollte seine Verbreitung auch nicht über den Kreis der Hofoperndarstellungen ausdehnen. In sofern als Racine's Drama in der heutigen Zeit nur eine geringe Zahl von Verehrern finden dürfte, würde die Verbreitung schon von selbst nie eine grosse geworden sein. Wir haben dies sogar von der Antigone zu befürchten, wenn auch der klassische Gehalt dieser Tragödie weit höher anzuschlagen ist, als Racine's Werk. Dieses ist reich an herrlichen Zügen, obwohl es vollkommen den Typus der französischen Tragödie und insbesondere den veralteten rhetorischen Styl Racine's an der Stirn trägt. Schon das religiös alttestamentliche Gebiet, auf welchem die Handlung sich entwickelt, stellt das Werk unter die klassischen Tragödien des Alterthums, wo wir es doch mit dem allgemein Menschlichen zu thun haben, ohne stets auf den absonderlichen Particularismus einer bestimmten Nation hingewiesen zu werden. Doch ist hier nicht der Ort, solches zu erörtern. Wir sprechen von der Feier und insbesondere von dem musikalischen Theile derselben. Man leitete den Abend durch einen herrlichen Marsch aus der Antigone ein. Dann sprach Herr Döring das an schönen Zügen reiche Gedicht Em. Geibels auf den Tod Mendelssohns. Die musikalische Introduction ist geist- und würdevoll. Die Chöre fesseln nicht in dem Maasse, wie die zur Antigone und hat der Componist, namentlich in den ersten Acten es nur darauf abgesehen, die religiöse Volksstimmung möglichst treu wiederzugeben. In den beiden letzten Acten erhebt er sich zu einer grössern Freiheit. Die Musik wird bei aller Würde und bei streng religiösem Ernst dramatisch bewegt, und man erkennt den Meister und seine ganze Eigenthümlichkeit. Um specieller auf die Composition einzugehn, müssten wir die Partitur zur Hand nehmen. Wenn wir nach einmaligem Anhören uns auch kein unbedingtes Urtheil gestatten, glauben wir diese Chöre doch nicht zu dem Vollendetsten rechnen zu dürfen, was Mendelssohn geschrieben. Doch machte die Aufführung einen würdigen Eindruck und entsprach vollkommen ihrem Zwecke. Als Chorführerinnen, wenn man sich dieses Ausdrucks bedienen darf, nennen wir Frl. Tuczek, Brexendorff und Fr. v. Fassmann, die mit dem Königl. Theaterchor in Gemeinschaft mit dem Orchester ihre Aufgabe würdig lösten.

Dr. L.

Nachrichten.

Berlin. Eine Adresse an die *Wittwe Mendelssohn-Bartholdy's.* Die in Paris lebenden *deutschen Musiker haben* an die Wittwe Felix Mendelssohn-*Bartholdy's nachfolgende* Adresse gerichtet: „In Mendelssohn-*Bartholdy hat die deutsche* Tonkunst ihren würdigsten Vertreter, *das strebende Geschlecht* seinen sichersten Führer, Deutschland *einen edlen Sohn und die* Menschheit der Besten Einen verloren. *Wie im Leben, so auch* in der Kunst war sein Wollen stets *und überall rein, auf das* Höchste gerichtet und voll echter Weihe, *jener strahlenden Muster* würdig, die ihm in der eigenen Familie *und im deutschen* Vaterlande vorleuchteten. In frommer Verehrung *für die Heiligkeit* der Kunst herangebildet, blieb sein Dasein eine *ununterbrochene* Huldigung in ihrem Dienste, und alle seine Kräfte, alle

seine Schöpfungen waren der Verherrlichung des Göttlichen gewidmet. Darum ist die Trauer, die an seinem Grabe ertönt, nicht blos eine Trauer der verwaisten Familie, seiner nähern Freunde: sein Andenken lebt und wird fortleben in allen Herzen, die jetzt und in Zukunft für das Schöne, das Edle und Wahre in der Kunst und im Leben schlagen. Darum hat die Klage um den grossen Todten von der Themse bis zur Donau, von der Seine bis zur Spree, in allen Gauen Europa's gleich schmerzlich wiedergehallt. Und so möge auch uns, den in Paris weilenden deutschen Künstlern, vergönnt sein, dem geliebten Meister diesen letzten Nachruf des Dankes und der Trauer darzubringen und den Ausdruck unserer Gefühle in Ihre Hände, verehrte Frau, ehrerbietigst niederzulegen. Paris, 28. Nov. 1847. Im Namen der deutschen Musiker in Paris: J. Rosenhain, Kalkbrenner, C. Halle, J. P. Pixis, Ed. Wolff, H. Panofka, Stephen Heller."

Auch von einer Adresse der Künstler im Conservatorium unter Habeneck's Leitung, ist die Sprache.

— Am Sonntag hatten wir Gelegenheit, in einer Matinée Hrn. Gockel, Schüler des Leipziger Conservatoriums, zu hören. Bei sehr ausgebildeter Technik verräth der junge Künstler viel Talent, und mit etwas mehr künstlerischer Ruhe lässt sich Tüchtiges in Zukunft von ihm erwarten. Zwei Schülerinnen der anerkannten Gesanglehrerin Mad. Zimmermann, Frl. Jahn und de Witt, legten Proben der trefflichen Methode ab, und beide mit sehr hübschen Stimmen begabte Damen leisteten recht Erfreuliches.

— Gung'l ist aus Breslau wieder zu uns zurückgekehrt, nachdem er neben vielem Beifall auch pecuniäre Vortheile erzielte. Die schlesischen Zeitungen sind voll des Lobes, das sein trefflich eingespieltes Orchester sich erworben.

— Anwesend war hier Hr. Jul. Schnabel aus Breslau, einer der tüchtigsten Musiklehrer daselbst. Derselbe wird ein Musik-Institut für Pianofortespiel in Breslau errichten, was unter Leitung eines so gründlichen Musikers einem wirklichen Bedürfniss begegnet. Das Institut wird in 3 Klassen getheilt und in der ersten Klasse mit Erlernung der Noten begonnen, die zweite Klasse für vorgerückte Schüler, auch das 4händige Spiel geübt, die dritte Klasse geht zu den schwierigsten Compositionen über. Bei dem Unterricht betheiligen sich mehrere Schüler zu gleicher Zeit. Um dem Armen die Gelegenheit zu geben, sein musikalisches Talent auszubilden, soll eine Anzahl Freischüler in das Institut aufgenommen werden. Hiermit verbunden ist ein musikalisch-theoretischer Lehrkursus für Damen, in welchem die Lehre vom Generalbass, Contrapunkt, der Harmonie und Composition nach einer leicht fasslichen Methode vorgetragen wird. Diesen Unterricht leitet speciell Hr. Carl Schnabel und sind für dieses Institut noch mehrere sehr tüchtige Lehrer gewonnen.

— In einer Wiener Zeitschrift, dem „Wanderer" (No. 291 vom 6. Decbr.) hat unter Anderem Folgendes gestanden: „Herr Rud. Willmers spielte in Berlin blos auf einem Bösendorfer'schen Klavier, obwohl sich die Berliner Fabrikanten ganz müde liefen. Ja, es musste ihm sogar dasselbe nachgeschickt werden, ein Beweis, dass jene Instrumente bis jetzt in ganz Deutschland unübertroffen sind." — Ei, Ei! Herr Wanderer, von wo kommt Ihnen diese Notiz, da Herr Willmers hier in Berlin keinen andern als stets einen Kisting'schen Flügel und zwar sehr gern und mit grossem Beifall gespielt? Strafen Sie Ihren Berliner Correspondenten Lügen!

Stettin. Die hiesigen Schützenhaus-Concerte wurden mit Dorn's Symphonie No. 2. in C eröffnet; mit grosser Anerkennung spricht sich über dieses Werk Dr. Carl Löwe in der Cölner Zeitung aus, und so wollen wir nicht unterlassen, durch Mittheilung des überaus günstigen Erfolges das ehrenwerthe Werk zu empfehlen.

Frankfort a. O. Herr Belcke gab unter Mitwirkung des Frls. Montoff und der Herren Nissen, Werner und Vierling im Saale der Loge ein sehr zahlreich besuchtes Concert. Von seinen eigenen Compositionen blies er mit allgemeinem, verdienten Beifall die Fantasie über Lvoff's russische Nationalhymne, Spohr's Lied, „Rose, wie bist du so reizend und mild" (aus Zemire und Azor) und ein Rondo für Posaune, mit Begleitung des Orchesters (welches Hr. Musikdirektor Stein leitete), über eine beliebte Arie aus Kreutzer's „Nachtlager". Von den übrigen Mitwirkenden hatte sich hauptsächlich die Prima Donna des Frankfurter Theaters, deren Name auch sonst schon einen guten Klang in der musikalischen Welt hat, Frl. Montoff, des grössten Beifalls zu erfreuen; die Herren Nissen (Tenor) und Werner (Bass) sind anerkennenswerthe Talente, die ebenfalls zu den Mitgliedern der Frankfurter Oper gehören. *B. F.*

Königsberg. Ein hiesiger junger Componist, R. Leidowsky, hat eine grosse dramatische Symphonie, in der die philosophischen Richtungen der Zeit verkörpert auftreten, vollendet, und die fünf Sätze mit eigenthümlichen Ueberschriften versehen. So lautet z. B. die Ueberschrift des ersten, sehr langen Satzes: Der Riesenkampf mit den eignen Gedanken. (Wenn dies das erste Werk des Hrn. Leidowsky ist, so sind wir auf Op. 40. sehr gespannt. Wir empfehlen uns dann zur Betitelung seiner Werke.)

Hamburg. Die philharmonischen Concerte haben am 4ten d. M. ihren Anfang genommen. Die Herren Léonard und Charles Mayer erndteten in diesem von der Hamburger Aristokratie besuchten Concerte sehr vielen Beifall.

Wien, den 26. Nov. Gestern wurde hier die Oper von Flotow: „Martha oder der Markt von Richmond", im K. K. Hof-Operntheater gegeben, und zwar mit einem solchen Success, wie man denselben seit langen Jahren nicht erlebte. Flotow wurde in Gegenwart des Kaisers und des ganzen Hofes bei gedrängt vollem Hause 16 Mal gerufen, und zwar 6 Mal bei offener Scene.

Schwerin. Die Vorstellungen auf der Grossherzogl. Hof-Bühne wurden am 21. Nov. mit der „Belagerung von Corinth" eröffnet; dieser folgte: die „Favorite", die im Allgemeinen wenig ansprach, wogegen: der „Maskenball" den frühern günstigen Erfolg wiederum erzielte.

Paris. Der Feuilletonist Delecluze, als geistreicher Schriftsteller längst bekannt, hat jüngst das Gesangstalent der Alboni sehr treffend und wahr geschildert; er vergleicht ihre Methode mit der von Crescentini, Rubini, der berühmten Fodor, Pasta, Brambilla u. A. Die Methode dieser Heroen und Heroinnen hat freilich die augenscheinlichsten Vorzüge. (Rechnet indessen Hr. Delecluze das fortwährende Tremoliren der Alboni auch zu den Schulgerechtigkeiten? Uns scheint es nothwendig, wenn man in so geistreicher Sprache, wie sie Hr. Delecluze im Journal des Débats führt, das Wunderbare des Talentes hervorhebt, auch der Mängel zu gedenken.)

Petersburg. Die Kosten des Kaiserl. Theaters betragen jährlich circa 800,000 Rubel Silber; mit Inbegriff der italienischen Oper steigen sie auf 950,000 Rubel. Der Kaiser gewährt aus seiner Chatulle einen Zuschuss von 368,000 Rubel und giebt ausserdem für das Moskauer Theater 135,000 Rubel.

— Auf den vornehmen Bällen ist es, wie in andern Städten, Sitte, das Orchester durch einen Vorhang unsichtbar zu machen. Man vernahm neulich in den eleganten Salons eines hiesigen Patriziers hinter einem solchen Vorhange die rauschenden Klänge eines Flügels mit Begleitung mehrerer Blase- und Streich-Instrumente, und allgemein wunderte man sich dieser neuen Zusammenstellung und des trefflichen Ensembles. Da wurde plötzlich der Vorhang fortgezogen und die staunende Tänzerschaar sah nur einen Menschen, der das Klavier spielte, alle übrigen Instrumente aber auf sehr geschickte Weise mit dem Munde nachahmte. Der blinde Klavierspieler heisst Simon und ist aus Brüs-

sel gebürtig. Er leistet in seiner Weise Bewunderungswürdiges. Am täuschendsten ist die Copie des Stimmens der Instrumente vor jedem Anfange eines Musikstückes.

Madrid. Die Herren Seligmann und Schulhoff sind sogleich nach ihrer Ankunft hierselbst eingeladen worden, in einem Hofconcerte zu spielen, zu welchem an fünfzehn hundert Personen eingeladen waren. Das Concert begann um halb sieben Uhr, und dauerte bis ein Uhr Morgens. Darauf wurde soupirt. Bei keinem europäischen Hofe hat man jemals ein prachtvolleres Fest gesehen. Die Königin hat jedem der beiden Künstler eine kostbare Tuchnadel mit sieben Diamanten und Opalen, im Werthe von mehr als zweitausend Francs, überreichen lassen. Man erzählt sich, dass sie in Bezug auf den bedeutenden Werth dieses Geschenkes folgende geistreiche Bemerkung gemacht habe: „Man spricht mir so viel von Gleichheit," äusserte sie, „Gut! Ich will, dass die Künstler mit mir ebenso zufrieden sind, als ich es mit ihnen bin — so ist die Gleichheit hergestellt." Die beiden Künstler werden jedoch Spanien bald wieder verlassen, weil ihnen das Klima nicht bekommt. — Die Theater sind wenig besucht. Im Circo giebt man nichts als „Ernani" und „Marino Faliero," die übrigen Theater beschränken sich auf die Aufführung von Stücken aus dem Französischen.

Feuilleton.

Der in Nummer 115 der Wiener Musikzeitung enthaltenen Angabe, als sei der „Don Giovanni" zuerst den 4. November 1787 zu Prag aufgeführt worden, wird von der Wiener Zeitschrift als durchaus falsch widersprochen und dagegen behauptet, dass dies den 28. October 1787 geschehen sei. Beweise dafür, — heisst es, sind: das noch existirende Prager Theater-Journal, Mozart's eigenhändig geführtes Tagebuch, endlich die Original-Partie des „Don Giovanni" (von Mozart eigenhändig revidirt und corrigirt), welche sich im Nachlasse Bassi's (des ersten Don Giovanni-Darstellers) vorfand; und welche sich im Besitz einer hochstehenden Dame in Dresden befindet; auf diesen Part hat Bassi nicht nur eigenhändig den Tag der ersten Aufführung verzeichnet, sondern auch wie oft er überhaupt die Rolle darstellte; zum letzten Male gab er sie in Dresden im Jahre 1812, und zwar, merkwürdig genug, gerade zum 45. Male in seinem 45. Lebensjahre. Später sah Schreiber dieses den grossen Künstler noch als Axur, so wie als Bartholo in Figaro's Hochzeit, welchen letzteren er unübertrefflich gab. Bei der letzten Darstellung des „Don Giovanni", wo der erste Darsteller der Titelrolle dieselbe gab, dirigirte Ferdinand Paer, der Componist des „Sargino." — Auch recht!

Gretry, von Napoleon befragt, welcher Unterschied zwischen Mozart und Cimorosa sei, erwiderte: „Cimorosa setzt die Statue (Gesang) auf die Bühne und das Piedestal (die Instrumentation) in's Orchester, während Mozart umgekehrt die Statue in's Orchester und das Piedestal auf die Bühne versetzt.

W. M. Z.

Zur Zeit Karls IX. Königs von Frankreich müssen die Tänze sehr steif und trocken gewesen sein, wenigstens spielte man zu den Tanz-Belustigungen bei Hofe — die Psalmen Davids. Der König selbst tanzte am allerliebsten nach den Worten des 129sten Psalmes: „Sie haben mich oft gedränget von meiner Jugend auf, aber sie haben mich nicht übermocht."

Der „Stafette" und Herrn J. L. Klein.

Den in der „Stafette" vom 7. und 9. Dec. von Herrn J. L. Klein gegen mich ausgestossenen persönlichen Beleidigungen und Verläumdungen darf ich Nichts entgegenstellen, als stillschweigende grenzenlose Verachtung. Dies mein Letztes über die „Stafette" und Herrn J. L. Klein.

E. Kossak.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bach.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Ballie, F., Tyroler Alpenklänge, Walzer. — Berens, H., das musikalische Europa, 12 Fantasieen f. d. Pfte. zu 4 Händen. Op. 2. H. 1. — Bertini, H., Fant. p. le Pfte. à 4 ms. sur Robert Bruce de G. Rossini. Op. 173. — Beyer, F., Heures de Loisir. Collection de Rondeaux. Op. 92. No. 4—6. — *Derselbe*, I due Foscari. 3 Divertissements. Op. 93. No. 1—3. — *Derselbe*, Album 1848. Op. 96. — Burgmüller, F., Fant. sur la Bruce Thérèse de F. Guion. — *Derselbe*, les Printanières, 3 Polkas — Centhal, A. M., Gitana-Galopp. Op. 116. — *Derselbe*, Ernani-Galopp. Op. 117. — Cramer, H., Potpourri No. 72. de l'Elisire d'amore de Donizetti. — *Derselbe*, Potpourri No. 71. de Marie de Harold. — Czerny, C., Fant. brill. sur Christoph Colomb de F. David. Op. 796. — *Derselbe*, Melodischer Jugendschatz 1847. No. 38—46. — David, F., Christoph Columbus, f. d. Pfte. zu 4 Händen arr. v. C. Czerny. — Gregoir, J., Fant. sur Christophe Colomb de F. David. Op. 47. — Heydn, J., Symphonie f. 2 Pfte. zu 8 Händen gesetzt von C. Klage. — Horzelka, J. E., Fant. über die Belagerung von Rochelle v. M. W. Balfe. Op. 59. — Kazynski, V., 2 airs russes populaires transcrits et variées. — *Derselbe*, 2 airs russes populaires transcr. et variées en forme de Fantaisie. — *Derselbe*, 2 Chants russes populaires en forme de Fantaisie-Rondeau. — *Derselbe*, Frühlings-Walzer. — *Derselbe*, la Gioconda, Polka. — *Derselbe*, Martinoff-Polka. — *Derselbe*, Pensée fugitive. Air russe populaire. — *Derselbe*, Polka-Mazurka. — *Derselbe*, Polka tremplante. — Marcailhou, G., le Feu, grande Valse brill. — Molique B., Duo concert. p. Pfte. et Vclle. Op. 20. — Müller, W. A., der fortgeschrittene Lehrmeister. H. 1. 2. — Omnibus f. Pfte. No. 20. 21. — Piatti, A., Airs baskyrs Scherzo p. le Vclle. av. Pfte. Op. 8. — *Derselbe*, Souvenir des Puritani de Bellini p. le Vclle. av. Pfte. Op. 9. — Reiller, G., Polka. — Schmitt, J., Bijoux, Caprice. Op. 204. — Stevenieers, J., la Sirène, Concertino p. l. Viol. av. Pfte. Op. 9. — Strauss, J., Quadrille aus der Oper: des Teufels Antheil, f. Viol. u. Pfte., Pfte. zu 4 Händen u. f. d. Pfte. im leichten Style. Op. 211. — Strauss, J. (Sohn), Slaven-Potp. Op. 39. — *Derselbe*, Quadrille aus der Oper: die Königin von Léon von Boisselot. Op. 40. — *Derselbe*, Sängerfahrten, Walzer. Op. 41. — Verdi, G., Ernani, Potpourri f. d. Pfte. zu 4 Händen. — *Derselbe*, I due Foscari, Potpourri f. d. Pfte. zu 4 Händen. — *Derselbe*, Giovanna d'Arco. Potpourri f. d. Pfte. zu 4 Händen. — Volger, F., Mein Gruss an Berlin, Walzer. Op. 92. — Wachmann, J. A., Bouquet des Mélodies valaques originales transcr. — Wallace, W. V., Chant des Pelerins, Nocturne. Op. 19. — Willmers, R., Flieg' Vogel fliege. Dänische Canzonette übertr. u. variirt. Op. 16. — Wolff, E., les jeunes Pensionaires, 6 Duos p. Pfte. à 4 m. Op. 147.

Mühling, H. J., Compositionen f. d. Orgel. Op. 5. H. 1—3.

B. Gesangmusik.

Böie, J., 5 Lieder. Op. 11. — Coccone, J., le jeune fille et le Page. Duettino. — Duenfre, J., la mort de l'enfant. — Epine, E. L., l'ange des petits enfants. — Grill-Honri, Ein sicheres Nest! Vocal-Quartett f. Männerstimmen. — Gumbert, F., die beiden Täubchen, f. Alt od. Barit. Op. 22. — Henrion, P., 3 Soldats bretons. — Lachner, V., 5 Lieder f. Sopran oder Tenor. Op. 13. H. 2. — *Linbee, F. W., der 84ste Psalm für 4 Solostim. u. Chor m. Orgel. Op. 15. — Louel, H., le Sourire de mon Enfant. — Magazzari, Jeno populare à Pio IX. — Mannsfeldt, E., 4 Lieder f. Sopran oder Tenor. No. 1. 2. — *Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 Lieder. Op. 71. — Omnibus f. Gesang No. 11. nebst Beiwagen No. 11. — Rossini, G., Hymne à Pie IX. — *Derselbe*, Volks-Hymne auf Pius IX.

C. Instrumentalmusik.

Balfe, M. W., die 4 Heimonskinder. Ouv. für 8—12- und 15stimm. Orch. — Beethoven, L. v., Adelaide, transcr. en forme d'Etude p. le Viol. seul. — Ceothel, A. M., Gitanne- u. Ernani-Galopp f. Orch. Op. 116. 117. — Casino, Sammlung von Potp. u. Favoritstücken f. kl. Orch. No. 14. Balfe, die 4 Haimonskinder. — Piatti, A., Airs baskyrs, Scherzo p. le Velle. av. Quintuor. — *Derselbe*, Op. 9., s. Pfte.-Musik. — Potpourri nach s'letzli Fensterln u. 3 Jahre nach'm letzten Fensterl'n, f. kleines Orch. — Stevenicrs J., la Sirène. Concertino p. le Viol. av. Orch. Op. 9. — Strauss, J., Quadr. aus der Oper: des Teufels Antheil, für d. Flöte, Guitarre. Op. 211.

Empfehlenswerthe Fest-Geschenke.

Bei **G. M. Meyer jr.** in Braunschweig sind erschienen:

Mozart's 7 Opern im vollst. Klavier-Ausz., compl. 9 thlr. Dieselben einzeln: Don Juan 1½ thlr., Titus 1 thlr., Die Zauberflöte 1½ thlr., Figaros Hochzeit 1½ thlr., Die Entführung 1½ thlr., Cosi fan tutte 1½ thlr., Idomeneus 1½ thlr.

Bibliothek classischer Opern, 19 Lieferungen, enthält: Die Vestalin 1½ thlr., Tancred 1½ thlr, Der Wasserträger 1½ thlr., Fidelio 1½ thlr., Die Stumme von Portici 2½ thlr., Die Schweizerfamilie ½ thlr., Der Barbier von Sevilla 1½ thlr., Das Opferfest 1½ thlr., Joseph 1½ thlr., Die weisse Dame 2 thlr., Othello 1½ thlr., Sargino 1½ thlr., Die heimliche Ehe 2 thlr., Johann von Paris 1½ thlr., Die diebische Elster 2½ thlr., Norma 1½ thlr., Die Unbekannte (la straniera) 1½ thlr., Semiramide 3 thlr., Die Belagerung von Corinth 2½ thlr.

Diese ganz **vollständigen**, sehr **correcten**, **eleganten** und **wohlfeilen** Ausgaben sind den Freunden des Opern-Gesanges bestens empfohlen.

Nova-Liste No. 24. von **B. Schott's Söhnen** in Mainz:

Beyer, F., 3 Divertissements sur des motifs de l'Opéra: I due Foscari. Op. 93. No. 1. à 3. 15 sgr.

Burgmüller, Fréd., Fantaisie sur la Romance: Brune Therèse. 15 sgr.

Cramer, H., Potpourris. No. 72. L'elisire d'amore. 15 sgr.

Gregoir, J., Fantaisie sur: Christophe Colomb. Op. 47. 15 sgr.

Bertini, H., Fantaisie à 4 ms. sur: Robert Bruce. Op. 173. 25 sgr.

Piatti, A., Souvenir de l'Opéra: I Puritani, pour Violoncelle avec acc. de Piano. 1 thlr. 5 sgr.

Compositionen F. Mendelssohn-Bartholdy's

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Op. 3. **Quartett** für Pfte., Violine, Viola u. Vclle in H-moll (Göthe gewidmet). 2 thlr. 15 sgr. — Dasselbe für 2 Pianofte. arrangirt 2 thlr. 10 sgr. — Dasselbe f. Pfte. zu 4 Händen arrangirt 2 thlr.

Op. 4. **Sonate** f. Pfte. u. Violine in As. **Neue Auflage**. 27½ sgr.

Op. 6. **Sonate** f. Pfte. in E. 1 thlr. 2½ sgr.

Op. 7. **Sieben Charakterstücke** f. Pfte. **Neue Auflage**. Heft I. 20 sgr. Heft II. 20 sgr.

Op. 12. **Quartett** für 2 Violinen, Viola und Vclle. in Es. Stimmen. 1 thlr. 10 sgr. — Dasselbe in Partitur 1 thlr. — Dasselbe f. Pfte. zu 4 Händen arr. 1 thlr. 5 sgr. — Die Canzonette daraus einzeln. 7½ sgr.

Die Hochzeit des Camacho, kom. Oper in 2 Acten. Klav.-Auszug m. Text 7 thlr. 15 sgr. Sämmtliche Nummern hieraus einzeln: die Ouvertüre f. Pfte 2händig 15 sgr., 4händig 20 sgr. Marsch u. Ballets f. Pfte. 22½ sgr. Auswahl einzelner Nummern, enthaltend: Ouvertüre zu 4 Händen, 2 Duetten, 2 Terzetten, Arie f. Sopran, 2 Lieder, 2 Lieder m. Chor, Marsch u. Ballets (95 Seiten) 2 thlr. 15 sgr.

Jenny Lind's Lieblingsgesänge,

durch welche sie überall das Publikum entzückte, sind die ihres Landsmannes, des berühmten Lieder-Componisten **Lindblad**.

Bei **Schuberth & Comp.** ist davon, mit dem Portrait der gefeierten Sängerin geziert, eine vollständige Ausgabe m. deutschem u. schwedischem Text in 10 Heften (zu ½ bis 1 thlr.) erschienen.

Die Leipziger Musik-Zeitschrift sagt in No. 10. darüber: „Ansprucholose und eigenthümliche, fremde aber reizende Klänge sind ihr Inhalt; wie die Dichtung, so Melodie und Harmonie — Alles wirkt darauf hin, einfach, edel, sinnig und schön ein poetisches Ganzes zu bilden."

Das grösste Furore machte aber Jenny Lind durch den meisterhaften Vortrag der reizenden ihr dedicirten:

Solfeggien, 12 Salon-Etüden v. Kapellm. Krebs
(2 Hefte zu 1½ u. 2 thlr.).

Nach dem Ausspruche von Jenny Lind sollen diese Etüden die schönsten und zweckmässigsten in ihrem Genre sein, trefflich zur Bildung und zum Vortrage geeignet.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** (**G. Bock**, Königl. Hofmusikhändler) in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Da mit Neujahr 1848 der zweite Jahrgang der

NEUEN BERLINER MUSIK-ZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker,

beginnt, die Auflage sich aber erst nach den neu eingegangenen Bestellungen bestimmen lässt, so ersuchen wir die geehrten Abonnenten, die Meldungen uns sobald wie möglich zugehen zu lassen, um jede Störung in der Expedition zu vermeiden.

Bestellungen nehmen an: ***Ed. Bote & G. Bock*** in Berlin und Breslau, sowie ausserdem alle Post-Anstalten, Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes.

Dieser Nummer liegt eine Ankündigung von Musikalien von Conrad Glaser in Schleusingen bei.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Ankündigung.

In allen Buch- und Musikalienhandlungen ist zu erhalten:

Sängerhalle.

Lieder und Gesänge, geistlich und weltlich, für Sopran, Alt, Tenor & Bass

(*ohne Begleitung*)

in deutschen Originalcompositionen,

herausgegeben

von Dr. *Jul.* Schladebach.

Erster Band in 6 Heften.

Partitur jedes Heft 5 sgr., die 4 Stimmen 10 sgr., jede Stimme einzeln 2½ sgr.

Den geehrten Gesangvereinen gemischter Stimmen übergeben wir den so eben geschlossenen ersten Band unserer, unter Redaction des Hrn. Dr. *J. Schladebach* erscheinenden Sängerhalle. Schon in der Ankündigung haben wir ausgesprochen, dass wir es für eine beklagenswerthe Einseitigkeit halten müssten, wenn die jetzt überall in fröhlicher Blühte stehenden Männergesangvereine das Interesse an dem gemischten Quartett- und Chorgesange in den Hintergrund drängten, wie dies allerdings zum Theil geschehen zu sein scheint. Das Eine thun, doch das Andere nicht lassen, ist unser Wahlspruch in dieser Beziehung, und wir freuen uns, dass die Wahrheit desselben neuerdings wieder mehr und mehr Bestätigung findet. Einen Beweis dafür bietet auch unstreitig die Theilnahme, welche unser Unternehmen bisher gefunden hat, und welche sich nicht nur in ehrender Anerkennung derselben Seitens vieler geachteten Musiker und Musikfreunde, nicht nur in günstigen Beurtheilungen, sondern auch in der thätigen Unterstützung namhafter und beliebter Tonsetzer ausgesprochen, die uns freundlich Beiträge zugehen liessen. Die Namen derselben, wie sie in dem vorliegenden Bande sich zeigen, bürgen ohne Zweifel für den Werth der gelieferten Beiträge, und dies um so mehr, da wir *nur, bisher noch nirgend gedruckte Original-Compositionen* dem betheiligten Publikum geboten haben, und auch für die Fortsetzung des Unternehmens Gleiches in diesen Beziehungen versprechen zu dürfen in den Stand gesetzt sind.

Den kleinern gemischten Singvereinen für Quartett und Chor, auch den Gesangvereinen der Gymnasien und höhern Schulen überhaupt, glauben wir unser Unternehmen, das bei der ungemeinen *Billigkeit des Preises* und der Bequemlichkeit seines Gebrauches auch durch innern Werth sich Freunde erwerben möchte, zur fördernden Theilnahme empfehlen zu dürfen. Und auch den grössern Singakademien und ähnlichen Instituten möchte es wohl nicht unwillkommen sein, da auch sie zu Zeiten kleinere Gesänge zur Abwechslung und Erholung bedürfen.

Was bisher Seitens der Redaction und Verlagshandlung geleistet worden ist, liegt hier vor. Das wohlwollende Publikum wie die unbefangene Kritik wird wenigstens ein ernstes, redliches Streben nicht vermissen. Dass noch Manches zu erreichen übrig, fühlen wir sehr wohl; möge eine immer regere und lebendigere, allseitigere Theilnahme uns ferner Kraft und Muth gewähren, auf der Bahn zum Ziele rüstig fortzuschreiten!

Inhalt der Sängerhalle:

Erstes Heft: 1. Die selig Entschlafenen von Dr. *J. Schladebach.* 2. Frühlingswanderung v. *J. Otto.* 3. Waldvöglein v. *C. G. Reissiger.* 4. Kunst auf Reisen

NG,

r.

Prämie, bestenem Zusiche- 5 oder 3 Thlr. dem Musik-

ne Prämie

cht auf

erschiedene rsprünglich uf einzelne lidaktischen r zur Zeit es „ex usu en ein staogar ihren G. Weber Theorie zu ' Leipziger' Scherflein einige der

t nicht auf zuvörderst ihrer resp. unter allen mit dem t blos das 2:3) und sondern der Harmonieen erfreuen, denen nur ein Ton gemeinschaftlich ist; und am meisten wird jener Fluss da vermisst, wo die tonische Terz den Grundbass abgiebt. Die Unzulänglichkeit der seitherigen Theorie liegt also am Tage, und es fragt sich: wie ist sie entstanden und mit welcher richtigern muss sie vertauscht werden? Die erste dieser beiden Fragen

oder auch ihre etwaige Abwesenheit unbemerkt bleibt, besonders wenn dabei eine Verdopplung des Grundtons eintritt — so ist es wohl natürlich, bei einem Wechsel des Grundtons zunächst auf dessen Quinte zu sehen, als welche der Wiederholung des Grundtons am nächsten steht und wodurch für den neuen Accord der vorherige Grundton zur Quinte wird, oder umgekehrt. Dass die auf ein solch quin-

tenweises Fortschreiten gebauten Accorde von der Aehnlichkeit ihrer Grundtöne sich allerdings weiter entfernen, thut keinen Eintrag (und wird der Mathematiker daher sich vielleicht an die Differenz der Wurzelzahlen einerseits und deren Potenzen anderseits erinnert fühlen und den Vergleich der Grundtöne mit den erstern und der Accorde mit den Potenzen weiter ausführen, als es auf den ersten Blick möglich scheinen mag). Eine Harmoniefolge nun, deren Grundbässe nicht quinten- oder quartenweis fortschreiten, wird mehr oder weniger befremden, nach der Anzahl der Quinten- oder Quartenschritte, durch welche man von dem einen Grundton auf den andern gelangt. Bei einem Stufenschritte des Grundbasses wird nur eine dergleichen Fortschreitungen ausgelassen, z. B. I. (V.) II., IV. (I.) V., V. (II.) VI.; bei einem Terzensprunge aber deren zwei: I. (IV. VII.) III., II. (V. I.) IV., IV. (VII. III.) VI. Demzufolge würden also Harmoniefolgen der letztern Art auffälliger erscheinen, als diejenigen, welche auf das stufenweise Fortschreiten des Grundbasses sich gründen? Im Allgemeinen ja; wenn es aber vielleicht nicht überall der Fall ist, und wenn ferner verschiedene Harmoniefolgen einer und derselben Kategorie, wie z. B. IV. V., III. IV., dennoch eine sehr verschiedene Wirkung machen, so dürfen wir dabei ein zweites Kriterium für die Verwandtschaft der Accorde nicht übersehen. In dem oben citirten Aufsatze habe ich auf die Wichtigkeit der Tonstufen I. IV. V. hingewiesen, dort zunächst, um darauf die Lehre von den Verdopplungen zu basiren; aber auch für den gegenwärtigen Zweck zeigt sich dieselbe. Die Verwandtschaft der Accorde wird nämlich um so grösser, je mehrere von diesen 3 Hauptstufen (im Gegensatze zu den übrigen Stufen, welche deshalb Nebenstufen heissen mögen) bei jenem Verfahren berührt werden. So können die Harmonieen IV. V. einander verwandt erscheinen, da sie selbst Hauptstufen sind und zwischen ihnen nur die wichtigste, nämlich die Tonica selbst, fehlt. Weniger verwandt erscheint trotz der Analogie der Zusammenstellung die Harmoniefolge I. II. Zwar wird auch hier eine Hauptstufe übergangen, nämlich die V., aber theils steht diese der Tonica in dieser Beziehung nach, theils gehört auch nur einer der angeschlagenen Accorde jenen Hauptstufen an, während in dem unmittelbar zuvor besprochenen Beispiele es mit beiden der Fall war. Hieraus erklärt sich das Befremdende der Harmoniefolge II. III., bei welcher keine jener drei Stufen, sondern die VI. übergangen worden ist. Noch befremdlicher drittens wird eine solche Folge, wenn unter den übergangenen Stufen sich die VII. befindet, als welche einen consonirenden Dreiklang gar nicht gestattet. Hieraus erklärt sich die Wirkung der Harmoniefolge III. IV. In diesen letzten Beispielen schritt der Grundbass stufenweis fort. Geräth er dagegen durch einen Terzensprung auf die Mediante, so werden dabei nur Nebenstufen der Tonleiter übergangen, z. B. V. (II. VI.) III., und noch befremdlicher erscheint die Folge I. (IV. VIII.) III. wegen der dabei übersprungenen VII.

Trotz der Wichtigkeit der 3 Hauptstufen mag mancher Leser unter den Harmoniefolgen I. (V. II.) VI. und IV. (I. V.) II. vielleicht der erstern mehr Fluss zugestehen, als der zweiten, ungeachtet beide derselben Analogie folgen und in der letztern zwei Hauptstufen, in der erstern nur eine übergangen worden ist. Sollte dem wirklich so sein, so würde das sich aus dem Range, den wir der Tonica vor den beiden andern Hauptstufen zuerkennen, erklären lassen. Mehr hierüber lässt sich schwerlich erörtern, da, wie es mir wenigstens erscheint, die aufgestellte Alternative schon sehr nahe an den bekannten Spruch streift, dass über den Geschmack nicht zu streiten sei.

Nicht ohne allen Einfluss, wenn allerdings auch nicht eigentlich maassgebend auf das verwandtschaftliche Verhältniss der Accorde erscheint mir die Stimmführung. Hiebei dürfte nun zunächst zu erwähnen sein, dass abgeleitete Accorde eine schwächere Wirkung haben, als ihre Grundaccorde, daher denn z. B. eine Reihe stufenweis auf- oder abschreitender Sextenaccorde (bei denen die beiden Aussenstimmen sextenweis einhergehen) keineswegs so aufzufallen pflegt, als die Uebertragung desselben Verfahrens auf die resp. Grundaccorde. Da jedoch die Vertauschung des Grundaccordes mit seinen Versetzungen schon näher an die Verbindung verschiedener Harmonieen gränzt, so darf ich mich um so eher auf die Führung der auf einen Bass zu bauenden Stimmen beschränken, als es sich von selbst versteht, dass der bei den letztern bemerkbare Einfluss noch stärker sich kund geben wird, sobald auch die tiefste Stimme dabei betheiligt erscheint. Dass nun unter sonst gleichen Verhältnissen diejenigen harmonischen Fortschritte den Vorrang verdienen, mit welchen die bessere Stimmenführung sich vereinigt, versteht sich wohl von selbst, und daher mag es kommen, dass die secundmässig aufwärts schreitenden Grundbässe oft eine fliessendere Harmoniefolge veranlassen, als wenn sie abwärts gehen. Als allgemeine erste Grundregel der Stimmenführung gilt bekanntlich die Forderung, jede Stimme auf dem kürzesten Wege in die neue Harmonie zu führen. Dies auf den in Rede stehenden Fall angewendet, kann jede der 4 Stimmen (und dass hiebei zunächst des vierstimmigen Satzes gedacht wird, bedarf wohl nicht erst der Entschuldigung) stufenweis fortschreiten mit Ausnahme der Octave des tiefern Grundtons — wofern der Grundbass aufwärts geht — oder umgekehrten Falls der Grundquinte. Zur Vermeidung von Quinten- oder Octavenparallelen geht nämlich im erstern Falle die Octave durch einen Terzensprung in die neue Grundquinte herab, andernfalls die letztere durch denselben Schritt in die neue Octave hinauf. (Man vergesse hierbei nicht, dass von dem kürzesten Wege die Rede ist; ausserdem ist freilich noch mancher andere Weg vorhanden; um jener Einschränkung willen musste aber auch Vollständigkeit der Accorde und die Verdopplung der resp. Grundtöne, wenigstens des tiefern, vorausgesetzt werden.) Wie nahe es aber liegt, einen Terzensprung durch die dazwischen liegende Secunde auszufüllen, lehrt jeder Kirchengesang. Ob diese Ausfüllung nun wirklich vor sich gehe, darauf kommt es nicht an, genug, dass sie sehr nahe und zwar als regulärer Durchgang — im Gegensatz der Wechselnote — liegt. Was entsteht nun durch die Ausfüllung? Bei steigendem Basse lauter nachschlagende Grundseptimen, so dass der darauf folgende Dreiklang als eine ganz regelmässige trugschlussähnliche und nothwendige Auflösung erscheint. Bei abwärts gehendem Basse hingegen entstehen durchgehende Sexten, durch welche der Bass an seiner Bestimmtheit verliert und ein zweideutiges Ansehen erhält, indem es dabei ungewiss wird, ob er noch Grundton bleibe, oder als Theilnehmer einer neuen Harmonie anzusehen sei. Kann nun der Durchgang entweder leitereigen oder chromatisch erhöht dem Accorde das Ansehen einer Dominantenharmonie geben, so erscheint der darauf folgende Accord des nächsttiefern Grundtons ziemlich fliessend. Bei der Harmoniefolge V. IV. ist eine solche Vermittlung aber nicht möglich, und darum, so scheint es mir, ist sie weniger fliessend, als die Accordfolgen II. I. und VI. V. (wobei nicht zu übersehen, dass bei der zuletzt genannten Folge VI. V. die nachschlagende Sexte chromatisch erhöht werden muss, was in der Generalbassschrift bekanntlich durch 5. oder 5. 6. angedeutet wird). Demgemäss müsste nun freilich auch die Harmoniefolge III. II. ziemlich unverfänglich erscheinen; denn wenn der Quinte des Grundtons III. nachschlagende Sexte erhöht wird, so gewinnt der Accord dadurch die bewusste Aehnlichkeit mit einer Hauptseptimenharmonie, auf welche dann die II. wie eine Tonica folgt.

Allein hier stellt sich ein andres Hinderniss entgegen. Angenommen: es sei die Tonart *C-dur* entschieden bestimmt, und es solle nun die Folge der Dreiklänge *E D* vor sich gehen, so kann der Quinte des *E*-Dreiklangs allerdings die durch chromatische Erhöhung gewonnene grosse Sexte nachgeschlagen und somit die Erinnerung der Hauptseptimenharmonie von *D-moll* rege werden. Bei der Accordfolge II. I. findet nun aber gar kein modulatorischer Wechsel statt, bei der Folge VI. V. nur eine Erinnerung an die nächst verwandte Tonart; bei der Folge III. II. aber wird man nur an eine schon entferntere Verwandtschaft erinnert.

Ein zweiter Einwand gegen die aufgestellte Theorie dürfte vielleicht aus der Betrachtung entnommen werden, dass unter den Harmoniefolgen II. I. und VI. V. die letztere fliessender erscheine, als die erstere, obwohl doch der umgekehrte Fall eintreten müsste, da die nachschlagende grössere Sexte zu dem Grundtone II. schon in der Tonleiter liege, während sie für die tonische VI. erst durch chromatische Erhöhung gewonnen werde. Wenn aber, während die übrigen Stimmen stufenweis fortschreiten, der Terzensprung einer einzigen etwas wie ein *hors d'oeuvre* aussieht (obwohl er zur Vermeidung von Fehlern nothwendig erscheint); und wenn ferner die bewusste Ausfüllung des Terzensprunges an eine Theilung der Harmonie und an eine nicht immer motivirte rhythmische Veränderung erinnert, so ist die Möglichkeit, das Eine wie das Andere zu umgehen, nicht gleichgiltig; und diese zeigt sich bei der Folge VI. V. Ist man nämlich berechtigt, den Septimenaccord für eine Erweiterung des Dreiklangs anzusehen, so kann jener Terzensprung in einen Sekundenschritt verwandelt und dadurch zu dem zweiten Grundbasse (V.) noch die Septime genommen werden und jene Folge also dies Aussehen gewinnen: VI. $\overset{7}{\text{V}}$. Dass bei andern analog gebildeten Folgen diese Erweiterung sich nicht so ohne Weiteres anbringen lässt, liegt in der Verschiedenheit der Nebenseptimen und Hauptseptimen; und ganz besonders gilt dies von der Folge II. $\overset{7}{\text{I}}$., weil uns dabei eine grosse Nebenseptime sehr unbefriedigend entgegentritt. Diese Rücksicht auf die Anwendbarkeit der Grundseptime zeigt sich noch in einem andern Falle. Es ist schon über die Folge V. IV. geredet worden, der man eine gewisse Rauhheit nicht absprechen wird. Es möge hier noch nachträglich und mit nächster Beziehung auf die Hinzufügung der Grundseptime darauf hingewiesen werden, dass eben deshalb die Folge V. IV. in *Moll* weniger rauh erscheint als in *Dur*, wo die IV. eine grosse Septime hat, während sie in *Moll* klein und weniger hart ist.

Es könnte auf den ersten Blick vielleicht befremden, dass schon auf eine Befugniss so viel Gewicht gelegt wird ohne Rücksicht darauf, ob sie auch wirklich benutzt werde. Allein eine Befugniss ist noch keine Verpflichtung, und es kann sogar in einzelnen Fällen räthlich sein, sich ihrer zu begeben. Schwerlich wird man sich z. B. versucht fühlen, unter den beiden Formen IV. I. und IV. I. die erstere der letztern nachzusetzen oder gar sie zu tadeln, weil ihre Stimmenführung — wie aus den auf den Gang der höchsten Stimme bezüglichen arabischen Ziffern zu ersehen — nicht so kurz ist, als bei der andern. Es kann in einem ganz richtigen Interesse des Tonsetzers liegen, das Nahliegende absichtlich zu übergehen und dagegen das Entferntere rasch und kühn zu ergreifen. (Aus dieser Bemerkung darf auch angenommen werden, dass diesem Aufsatze nicht etwa die Absicht zum Grunde liege, harmonische Verbindungen zu tadeln, sobald sie nur auf eine entferntere Verwandtschaft basirt sind. So überflüssig eine solche ausdrückliche Verwahrung scheinen mag, so ist doch die Kunst, Gedrucktes zu lesen, nicht so allgemein verbreitet, wie die heutige Bildung erwarten lässt; sapienti sat!) Das vorerwähnte Beispiel, IV. I., zeigt, wie es anzufangen, um durch die Stimmführung nah verwandten Harmonieen einen fremdartigen Anstrich zu geben. Ebenfalls aber durch die *Stimmführung* vermag er auch fremdartige Harmoniefolgen einander näher zu bringen; und zwar macht sich dabei wiederum das Streben, quinten- oder quartenweise Fortschritte zu vernehmen, bemerkbar. Gerade bei dem terzenweisen Fortschreiten des Grundbasses kann der Mangel an Verwandtschaft bedeutend verdeckt werden, wenn eine der andern Stimmen — besonders die Oberstimme — dabei statt des näher liegenden Sekundenschritts einen Quartensprung macht, ja diesen Quartensprung auch wohl selbst da macht, wo sie hätte können liegen bleiben. Als Beleg dafür möge der hier beigegebene Grundbass dienen, welchen man zu jeder der darüber gesetzten Melodieen vierstimmig behandeln wolle:



Recensionen.

Louis Spohr, Quartett-Concert für 2 Violinen, Viola und Violoncell mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Op. 131. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Ein Werk wie das vorliegende blos aus den Stimmen, ohne Partitur, mit einem Klavierauszug, dem nicht einmal die Principalstimmen beigegeben sind, beurtheilen zu wollen, ist unmöglich, und da es ausserdem mit kaum zu beseitigenden Schwierigkeiten verbunden ist, sich jederzeit eine nur einigermaassen gute Ausführung desselben zu verschaffen, so müssen wir uns vorläufig damit begnügen, unsere Leser nur anzeigender Weise mit der Erscheinung des in Rede stehenden Werkes bekannt zu machen. Recht lebhaft wiederholen wir daher hier unseren früher ausgesprochenen Wunsch, dass sowohl die Componisten als auch die Verleger (wenn ihnen an gründlicher Beurtheilung eines Werkes liegt) dafür sorgen möchten, dass dem Beurtheiler solcher Werke, die keine genaue Uebersicht aus den Stimmen oder dem Klavierauszug möglich machen, die Partitur dazu auf kurze Zeit zukäme.

Welchen hohen Grad des Dankes die Musikwelt, besonders aber die Quartettisten dem Altvater Spohr für dieses Werk schulden, ergiebt sich leicht dadurch, dass die musikalische Litteratur noch kein wirkliches Concert für Streichquartett mit Orchester aufzuweisen hat, obgleich sich seit etwa 15 Jahren das Streichquartett zu grösserer, öffentlicher Theilnahme erhoben als früher und demnach das Bedürfniss für ein solches Musikstück sich gewiss schon oft fühlbar gemacht hat. Wir können unsererseits nur in diesen Dank mit einstimmen und wünschen, dass das Werk in guter Ausführung recht bald öffentlich gehört werde.

C. B.

Bernh. Molique, Sechstes Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncelle. Op. 28. Leipzig, F. Kistner.

Der Componist, unter den Coryphäen der deutschen Künstler einen ehrenvollen Platz einnehmend, berechtigt uns bei einem Werke wie das vorliegende zu ungewöhnlichen Erwartungen und wir finden diese auch grösstentheils darin so erfüllt, dass uns über die Technik sowohl, als über die Form des Werkes nichts zu sagen übrig bleibt. Neue, schöne Hauptthemas, kunstvolle Bearbeitung derselben, verbunden mit ununterbrochenem Fluss jedes einzelnen Satzes, stellen dies Quartett den besten neuerer Zeit würdig an die Seite. Der Charakter des Werkes trägt im Ganzen eine düstere, leidenschaftliche Farbe, welche sich namentlich im ersten Satz, *F-moll* (ohne allen modernen neuromantischen Schwulst) besonders ausprägt. Das *Andante* (*Des-dur*) steht in dieser Beziehung in analoger Verbindung mit dem ersten Satze, nur dass es dennoch durchweg eine gewisse graziöse Haltung zeigt. Das *Scherzo* erscheint uns am schwächsten, da es im Allgemeinen zuweilen etwas an dergleichen Musikstücke von Spohr u. A. m. erinnert. Das *Rondo* dagegen stellt sich wieder (wie der erste Satz) in eigenthümlich energischem Charakter fest und bildet unstreitig den schwungvollsten Satz des ganzen Werkes. Vor allem aber erwirbt sich der Componist ein Hauptverdienst dadurch, dass sein Werk weder in den einzelnen Stimmen, noch im Zusammenspiel grosse Schwierigkeiten bietet, so dass auch geübtere Dilettanten sich an der Ausführung desselben wahrhaft erfreuen können. *C. B.*

Lindpaintner, Le Tremolo. Variations pour la Flûte avec Accomp. de Piano (sur un thème de Beethoven). Op. 121. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Dieses Werk des bekannten Componisten besteht aus einer Einleitung, zwei Variationen auf ein Thema Beethoven's (welches auch dem berühmten Tremolo von de Bériot zum Grunde liegt) einem kurzen *Andante* und einem *Rondo*, Letzteres ebenfalls auf obigem Thema basirt. Das Ganze steht in der Kategorie der brillanten Concert- und Salonstücke und ist demnach den Flöten-Virtuosen sehr zu empfehlen. *C. B.*

Caspar Kummer, Rondoletto pour Piano et Flûte concertant et facile. Oeuvre 117. Leipzig, chez C. F. Peters.

— —, Rondeau concertant et non difficile pour Piano et Flûte. Oeuvre 118. Ebendaselbst.

Zwei anspruchslose melodische Musikstücke, die wir den Dilettanten beider Instrumente mit Recht angelegentlich empfehlen können. *C. B.*

Louis Ehlert, Allegro concertant pour Piano, Violon et Violoncelle. Oev. 7. Leipzig, chez Peters.

Diese Arbeit verspricht recht Erfreuliches. Wir haben noch kein entschiedenes Urtheil über den Componisten. Er will das Beste leisten, und der Wurf, aus dem dieser Concertsatz hervorgegangen, kann jedenfalls ein glücklicher genannt werden. Zuweilen lehnt sich Hr. Ehlert an Mendelssohn's Weise an, verlässt ihn dann aber auch vollständig und geht seinen eigenen Weg, mitunter in kühnen Zügen. Zunächst wird er sich noch etwas mehr aus- und einzuschreiben haben, um durch obligatere Stimmführung, an der es übrigens nicht fehlt, mehr künstlerische Mannigfaltigkeit in die Bewegung zu bringen. Auch leidet die Arbeit, mehr als wünschenswerth ist, an Breiten und Dehnungen. Der Grundgedanke ist aber durchaus ansprechend, die Haltung edel und aus dem Ganzen ein höchst ehrenwerthes Streben zu erkennen. Wir ermuntern den Componisten zu fernerem Schaffen. *Dr. L.*

C. G. Reissiger, Sonate brillante pour Piano et Violon composée et dediée à Mr. le Bar. de Nass. Op. 185 Leipzig, chez Peters.

Eine brillante, geschmackvolle und fliessend gearbeitete Composition, die wir zu dem Besten rechnen, was in neuerer Zeit die Literatur auf dem Gebiete classischer Kunstgestaltung dargeboten hat. Diese Sonate sagt uns mehr zu als des Componisten Trios, in denen, wie uns vorkommt, die obligate Stimmführung ihm zuweilen Schwierigkeiten macht. Hier erscheint Alles gehörig gegliedert, keine Lücke in dem Bau der Themen und gehöriger Fluss in der Entwickelung. Das Allegro ist von energischer Haltung und kräftigem Charakter. Die übrigen Sätze greifen gedanklich gehörig ineinander, so dass wir im Stande sind, einen Faden durch das ganze Werk zu ziehen. Der Componist hat sich von jeder brillanten Ausschmückung, die an das Frivole grenzt und die den Hörer erschlaffen macht, fern gehalten. In die Tiefen des menschlichen Herzens steigt er freilich nicht hinab, er macht nicht erschüttern, noch jubilirt er in überschwänglicher Freude; allein Fluss und Leben, Natürlichkeit und Wärme begleiten uns von Anfang bis zum Schluss des Werkes. *Dr. L.*

J. F. Dobrzyński, Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra Don Giovanni pour le Piano. Op. 59. Berlin et Breslau, chez Bote & Bock.

Dobrzynski, als Componist grösserer Orchesterwerke rühmlichst bekannt, hat sich in jüngster Zeit mit der Bearbeitung kleinerer Salonwerke beschäftigt und einen nicht unbedeutenden Kreis von Verehrern dieser seiner Werke gefunden. Er strebt insonderheit nach einer Vereinigung heutiger Salonoffecte und brillanter Fiorituren mit möglichster Melodiefülle. Dabei stellt er dem Spieler nicht so schwierige Aufgaben, wie sie aus den Werken *berühmtester* Virtuosen bekannt sind. Was man heut zu Tage Fantasie über beliebte Opernthemen nennt, ist freilich kaum ein Ragout, eher ein Potpourri oder Olla potrida oder sonst wie zu nennen. Künstlerischen Organismus, Abrundung in den Formen sucht man vergeblich. Ob aus solchen Kunstgebilden sich im Laufe der Zeit etwas künstlerisch Befriedigendes herausstellen werde, muss der Zukunft überlassen bleiben. Wir zweifeln daran! In die genannte Kategorie gehört auch die vorliegende Composition. Sie behandelt drei Themen aus dem Don Juan, das Duett zwischen Don Juan und Zerline, das Ständchen und die Champagnerarie. Voran geht eine ziemlich ausgedehnte Einleitung, der die ersten vier Tacte des genannten Duetts zum Grunde liegen. Das Duett wird recht anziehend verarbeitet und zwar nach dem ältern wohlbekannten Schema der Variationen, die die Gedanken mit feinen Veränderungen nach einander auftreten lassen. Dann folgt ein selbstständiger kurzer Zwischensatz, wie es Dobrzynski auch in andern Compositionen liebt, er soll in neue Tonarten und Thema einleiten. Im Grunde ist er überflüssig. Das Ständchen scheint uns am geschmackvollsten verarbeitet. Nach einer eingeführten Reminiscenz an das erste Duett tritt dann zum Schluss die Champagnerarie auf. Im Ganzen ist das Werk dankbar für den Klavierspieler und wird gewiss einen grossen Kreis von Verehrern finden. *Dr. L.*

Joseph Wielhorski, Pensées fugitives pour le Piano. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Flüchtige Gedanken eines musicirenden Dilettanten. Wenn wir nicht irren, ist der Verf. der berühmte Petersburger Kunstfreund und Künstler-Beschützer. Dieser soll Bedeutendes zu leisten im Stande sein. Wenn er uns hier flüchtige Gedanken mittheilt (*Masurka's, Romance, Quand tu seras seule*), so wollen wir ihn in seinen müssigen Künstleraugenblicken nicht stören. *Dr. L.*

Carl Lewy, Dorfgeschichten für das Pianoforte, componirt und Hrn. Fr. von Flotow gewidmet. 1) Gang zur Kirche, 2) Hans und Grethel, 3) Kirmess. Op. 17. Wien, bei Witzendorf.

Nun muss sogar schon Auerbach mit seinen berühmt gewordenen Erzählungen herhalten. Den Titel hat Auerbach erfunden, und ich würde mich seiner, selbst auf einem andern Gebiete künstlerischer Darstellung, nicht bedienen. Die Verwandtschaft zwischen Hrn. Lewy und Auerbach besteht aber darin: Letzterer hat ausgeführte, spannende Novellen aus dem Dorfleben, Erzählungen von idyllischem Charakter neu und eigenthümlich verfasst und sich dadurch einen Namen erworben. Hrn. Lewy's Melodieen sind anscheinend derb, ländlich schändlich, je nachdem es die Situation erfordert. Der Componist hat sichtlich nach einer charakteristischen Einfachheit gestrebt. So z. B. in No. 1, wo er den Bass von Anfang bis zu Ende auf der Tonica und Dominante wechselnd festhält und darüber, wie sich von selbst versteht, eine sehr einfache Melodie mit einigen daran geknüpften Veränderungen aufbaut. Es ist nichts Besonderes für, aber auch nichts gegen das Werk zu sagen. *Dr. L.*

Alex. Dreyschock, Zum Wintermährchen. No. 4. Rhapsodie pour le Piano. Oev. 40. Berlin et Breslau, chez Bote & Bock.

Eine von den Rhapsodien, welche aus den Concerten des berühmten Virtuosen hinlänglich bekannt sind. Die vorliegende zeichnet sich durch graziösen Charakter besonders aus und hat auch in den hiesigen Concerten entschiedenen Beifall davongetragen. Sie ist übrigens nicht zu schwierig auszuführen und darf deshalb auf eine grosse Verbreitung rechnen. *Dr. L.*

Franz Kroll, *Andante* mit Variationen für das Pianoforte. Wien, bei Haslinger.

Obgleich dies Werk die sichere Hand eines durchbildeten Künstlers bekundet, ist zu fürchten, dass es kein grosses Publikum finden wird. Es ist in fast zu strengen, zu wenig gefälligen Formen gehalten. Liszt gewidmet, bleibt es dennoch der neuen Weise, für das Klavier zu setzen, fern, was wir wohl in mancher, aber nicht in jeder Hinsicht für gut halten. Nur die letzte von den sieben Variationen kleidet sich moderner, nächst ihr die erste, welche sich vielleicht für Quartett mehr geeignet hätte. Die übrigen Variationen sind mehr geistreich, als schön zu nennen.

— —, Skizzen für das Pianoforte. Ebendaselbst.

Gegen die Bezeichnung: Skizzen haben wir uns in dieser Zeitung (No. 3) verwahrt. Es geht mit den Titeln wie mit manchem Worte, welches man einer fremden Sprache entlehnt, weil man es im Deutschen zu gewöhnlich findet, vielleicht gar es nicht über die Lippen bringen kann. So scheute sich der Verfasser wohl: „Kleinigkeiten für das Klavier" zu sagen und doch sind das seine Skizzen und zwar ganz fertige Kleinigkeiten, die keineswegs im Entwurfe stehn geblieben sind oder einer weiteren Ausführung bedürfen. Wäre der Componist in bedeutendem Rufe, so möchte wohl der kleinste Entwurf von seiner Hand Reiz für uns haben. Nun aber sind diese Skizzen vom praktischen Standpunkte angesehen weiter nichts als schätzenswerthe Proben aus der Feder eines in der That soliden Musikers, zum Unterricht zu schwer, für Solisten zu unbedeutend, zum Ergötzen daran wenig geeignet, eine *musica filosofica*. Der Titel ist übrigens nicht im Zeitgeschmacke ausgestattet. *Fl. G.*

J. G. Herzog, 12 Orgelstücke, enthaltend *7 Präludien*, 2 Fugetten und 3 Nachspiele, zur Uebung und zum kirchlichen Gebrauche. Op. 17. Wien, bei H. F. Müller.

— —, 6 Orgelstücke zum Studium und zum kirchlichen Gebrauche. Op. 19. Ebendaselbst.

Von diesem fleissigen Orgel-Componisten haben wir bereits in der „Cäcilia" einige Werke ausführlicher besprochen. Was dort Beifall oder Tadel motivirte, findet sich in ganz gleicher Weise in den vorliegenden beiden Heften; deshalb wird sich unser Bericht darüber kurz und summarisch fassen lassen.

Diese Tonstücke, besonders die nicht fugirten, unterscheiden sich ihrem Charakter nach so wenig von einander, dass sie sehr wohl das Eine als Fortsetzung des Andern hintereinander weggespielt werden könnten. Der Grund davon liegt darin: dass der Verfasser mit unbedeutenden und nichtssagenden Motiven nichts zu machen wusste, wie überhaupt damit nichts zu machen ist. Sodann ist die Modulation zu gesucht, oft ganz unnütz, öfters ohne allen tonischen Zusammenhang. Abgesehen nun davon, dass gehäufte Chromatik auf der Orgel immer von schlechter Wirkung ist: so wird auch das Ohr des Hörers durch den beständigen Harmoniewechsel, der ihm nirgends Ruhepunkte gewährt, ermüdet und abgestumpft, der Kunstgenuss aber auf den bescheidenen Theil zurückgeführt, den etwa das Abspielen eines, mit Chikane ausgesetzten Generalbass-Beispieles zu gewähren vermag. Dagegen sind die fugirten Sätze recht brav gearbeitet; ganz besonders gefällt uns das letzte Stück in Op. 19. Doch möchten wir den Verfasser noch darauf aufmerksam machen, dass ein alter Contrapunktist nie eine Stimme eintreten lässt, wenn sie nicht etwas Erhebliches sagen kann und will; dass er sie aber auch nicht eher abbricht, als bis sie ihre Phrase vollständig beendigt hat. Die äussere Ausstattung der beiden Werke ist vortrefflich und gebührt der Verlagshandlung dafür Anerkennung und Dank. *A. Haupt.*

Franz Gregor Seegner, Messe für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Orchesters und der Orgel. Op. 52. Wien, bei A. Diabelli & Comp.

Das Werk ist mit der wohlthuenden Sicherheit in Beherrschung der Form und der technischen Kunstmittel geschrieben, die stets von gediegenen Studien und langer praktischer Erfahrung rühmliches Zeugniss giebt. Nur wünschten wir ihm eine reichere geistige Ausstattung, eine grössere Mannigfaltigkeit in Gedanken, die aus wahrer künstlerischer Begeisterung, aus tiefer geistiger Anregung durch die Aufgabe selbst, entsprossen sind. Doch wird das Werk, obgleich zuweilen an's Sinnliche und Profane streifend, seines Wohlklangs und seiner leichten Ausführbarkeit halber, beim gemischten Kirchen-Publikum zu Recht bestehen, selbst gegen tief combinirte Meisterwerke, die die grosse Menge weder versteht, noch zu würdigen weiss. *A. Haupt.*

Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Sechs Lieder* mit Begleitung des Pianoforte *componirt. Op. 71.* Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Die letzte Liedergabe des Dahingeschiedenen! Wer könnte dem Referenten das Gefühl der Wehmuth verargen, mit dem er dieselbe in die Hand nimmt. Geht doch an seinem innern Sinn das ganze reiche Liederleben vorüber und alles Herrliche, was der Künstler geschaffen. Wenn wir in solcher Stimmung das Liederheft durchsehen und als letzte Gabe in demselben die Worte lesen:

Vergangen ist der lichte Tag,
Von ferne kommt der Glockenschlag;
So reis't die Zeit die ganze Nacht,
Nimmt Manchen mit, der's nicht gedacht,

so weicht vor dem sterblichen Blick der Werth alles Irdischen und weist dem unsterblichen Geiste seinen Wohnsitz in andern Welten an. Und welche Klarheit der Anschauung des Göttlichen, die den irdischen Schmerz mildert, durchweht dieses Lied! Welche Resignation trägt die einfache, edle Melodie! Wie eigenthümlich und charaktervoll stellt sich die Begleitung dem Gesange gegenüber, durch wie feine Wirkungen hebt sie den Eindruck des Ganzen! Ueberhaupt aber sehen wir in dem ganzen Liederhefte denselben Geist der Entsagung, des Schmerzes und der himmlischen Freude wehen. In No. 1 heisst es:

Durch die Finsterniss der Klagen
Bricht der Freude Morgenstern.
Bald wird auch dein Morgen tagen,
Gottes Güt' ist nimmer fern.

Im zweiten, „Frühlingslied", lesen wir:

Wach', erwach' du Menschenkind,
Dass dich der Lenz nicht schlafend find'!

Wer wollte hier nicht gern eine allegorische Beziehung auf den ewigen Frühling wiederfinden! No. 3 ist überschrieben: „An die Entfernte". Das vierte ist ein Schifferlied. Dem Schiffer geht durch die tiefste Seele wie ein Nachtgebet ein stilles Andenken an die Geliebte, und das fünfte Lied beginnt: „Ich wand're fort in's ferne Land." Auf ein streng kritisches Urtheil mögen diesmal unsere Leser verzichten. Es sei ihnen dies Liederheft an's Herz gelegt aus der Stimmung des Referenten. Er ist überzeugt, dass sich nach dem Kunstgenuss, den die Lieder ihnen bereiten, ein ähnliches Gefühl ihrer bemächtigen werde. *Dr. L.*

Julius Otto, Ernst und Scherz, Original-Compositionen für Liedertafeln. 22stes Heft. Schleusingen, bei Glaser.

Dr. Jul. Schladebach, Sängerhalle, Lieder und Gesänge für Sopr., Alt, Tenor und Bass. 7tes u. 8tes Heft.

Wir brauchen bei einer Anzeige dieser Werke nur auf unsere früheren Urtheile zurückzuweisen, in denen wir das ehrenwerthe Streben der beiden Herausgeber gebührend anerkannt haben. Auch die vor uns liegende Fortsetzung der genannten Sammlungen enthält des Kräftigen, Ansprechenden und Volksthümlichen genug. Unter den Componisten, deren Namen wir hier lesen, befinden sich Fr. Schneider, Methfessel, Fr. Abt, Seifert, Becker, Schladebach u. A. Man erkennt in ihren Arbeiten mehr oder weniger Talent, überall aber Geschick und Fertigkeit im Satz für den mehrstimmigen Volksgesang, den zu beleben ja vorzugsweise die Aufgabe der Herausgeber ist. *Dr. L.*

Berlin.

Italienische Oper.

Linda von Chamouny, am 18ten d. M. zum ersten Male gegeben, erregte eben so wie die frühern Darstellungen den Beifall des Publicums, und es ist schade, dass die weihnachtlichen Zerstreuungen das allgemeine Interesse mehr als wünschenswerth von den eigentlichen Kunstgenüssen abziehen. Linda von Chamouni hat hier stets vielen Beifall gefunden. Die Oper verdient dies, namentlich wegen des zweiten Acts, welcher in der That musikalische wie dramatische Lichtpunkte enthält. Am meisten zeichnete sich Sgra. Fodor aus, deren wohltönende und klangreiche Stimme in hohem Grade entzückte. Nächst ihr war Sgr. Pignoli als Anton recht ausgezeichnet. Seine wohlklingende Stimme und die anerkennenswerthen Fortschritte im Spiel erfreuten sich allgemeiner Gunst. Ganz besonders aber leistete Sgr. Luisia als Rector mehr denn je. Eine so volltönende weit ausgehende Bassstimme hat die Oper seit lange nicht besessen. Auch Sgra. Dogliotti war recht geschickt in der Auffassung des Pieretto und zeigte, dass sie sich ein ernstliches Studium angelegen sein lässt. Der Marquis, Sgr. Catalano, trug zwar etwas zu grelle Farben auf, doch gelangen ihm einzelne Züge im zweiten Act recht gut. Am wenigsten genügte Sr. Perdici, dessen Organ nur durch Kraftanstrengung erfolgreiche Effecte zu Wege bringt und daher in Heldenrollen am zweckmässigsten zu verwenden ist. Auch bemerkten wir in seiner Intonation mehrere Schwankungen. Wie wir hören, ist die Direction noch mit dem Engagement neuer Mitglieder beschäftigt und beweist somit, wie viel ihr an dem Gedeihen des Instituts liegt. *d. R.*

Concerte.

Mendelssohn's Psalm 42 und die grosse Messe von Cherubini aus *D-moll* wurden in der letzten öffentlichen Aufführung unter Leitung der Herren Rungenhagen, Ries und Grell executirt. Es war ausser mehreren gelungenen Nummern besonders der Schlusschor des Psalmes, der sich des allgemeinen Beifalls erfreute. Cherubini's Messe gehört zu dem Schwersten, was in diesem Genre geschrieben worden ist, und stellt namentlich in den einzelnen Gesangstimmen den Vortragenden Aufgaben, wie sie im Ganzen nur selten an Dilettanten gerichtet werden. Wir freuen uns daher berichten zu können, dass, einzelne kleine Verstösse abgerechnet, alle Nummern, vorzüglich die der Kraft und Gewalt, im Sinne des Componisten wiedergegeben wurden und dass ein mit den Schwierigkeiten des Werkes vertrautes sachverständiges Auditorium das Geleistete wohl zu würdigen wusste. In den nächsten Aufführungen sehen wir einem neuen Oratorium eines jüngern Componisten, Mareull, entgegen. *E. K.*

Nachrichten.

Berlin. Am zweiten Weihnachtsfeiertag kommt Otto Thiesen's Oper „Anette" zur Aufführung.

— Spontini kommt nicht hieher; ein Gehörleiden verhindert ihn, wie beabsichtigt, seine Oper zu dirigiren. Die eingeleiteten Vorbereitungen zur in Scenesetzung seiner Oper „Nurmahal" sind sofort unterbrochen worden.

— In der heutigen Symphonie-Soirée kommen zur Aufführung: Mozart's *G-moll*-Symphonie, Lindpaintner's Ouvertüre zu Faust, Beethoven's Ouvertüre zu Coriolan und Beethoven's zweite Symphonie in *D dur*.

— Der Geh. Ober-Tribunalsrath von Winterfeld soll zum Chef der Kirchenmusik der Preussischen Monarchie ernannt sein.

Magdeburg. Zum Weihnachts-Concert kommt Dr. Robert Schumann's Composition der Dichtung Lalla Rookh nach Thomas Moor zur Aufführung.

Hamburg. Mad. Viardot trat am 5. Decbr. zum erstenmal im „Barbier von Sevilla" auf. Der Erfolg war ein enthusiastischer.

— Die kleinen Neruda's gaben drei sehr besuchte Concerte im Thalia-Theater.

— Die Negersänger sind hier aufgetreten, ohne Anklang zu finden.

Wien. Hier lässt sich ein Virtuose ganz eigener Art hören: ein Trommler ohne Trommel. Es ist ein polnischer Jude, welcher mit Brust und Mund so zu wirbeln versteht, dass der Mann sein Trommelfell nicht im Ohr, sondern in dem Brustkasten und die Schlägel dazu in der Mundhöhle zu haben scheint.

— Heindl gab sein zweites Flöten-Concert mit grossem Beifall.

— Miss Wallace, die Schwester des Componisten, dessen Oper „Maritana" nächster Tage im Theater an der Wien zur Aufführung kommt, hat in dem am 8ten d. M. im Vereinssaal statt-

gefundenen Concerte der Brüder Hellmesberger eine Arie von Händel gesungen. Später gedenkt dieselbe mit einer sehr klangvollen und markigen Stimme begabte Sängerin ein eigenes Concert zu veranstalten, worin wir sie auch als Bravour-Sängerin kennen lernen sollen und in welchem vielleicht Mr. Wallace, der nicht bloss Componist, sondern auch ein vortrefflicher Violinspieler ist, als solcher mitwirken dürfte.

Prag. Eine neue Oper Kalliwoda's: „Blanda", kommt hier zur Aufführung. Der Text ist von Frd. Kind.

Leipzig. Die Wittwe Felix Mendelssohn-Bartholdy's hat von drei Souverainen Trostschreiben erhalten: vom Könige von Preussen, dem Könige von Sachsen und der Königin Victoria von Grossbrittanien.

Schwerin. Der Pianist Friedrich musste, obgleich er bei Hofe in Ludwigslust gespielt, hier unverrichteter Sache abreisen, ohne ein Concert zu Stande bringen zu können. — ? —

München. Der König von Baiern hat die Absicht, Gluck ein Denkmal zu setzen, und zwar auf dem Odeonplatze in München.

London. Die „Nationalmusik Irlands" heisst eine unlängst herausgekommene Schrift, die ein Abdruck der Vorträge ist, welche Hr. Caerow in Manchester über die Geschichte der irischen Nationalmelodieen gehalten hat.

— Die „Schwedische Nachtigall", hat auf ihrem Ausflug nach England keine üblen Geschäfte gemacht. Folgende Summen haben ihr blos die neun Concerte eingebracht: eins in Edinburg 400 Pf. St., eins in Glasgow ebenfalls 400 Pf., drei in Manchester und Liverpool 1400 Pf., zwei in Norwich 1000 Pf. und zwei in Brigthon und Birmingham 800 Pf., in Summa 4000 Pf. oder 28,000 Thlr.!

— Ein Hr. Mattau hat ein neues Musik-Instrument erfunden und sich damit auf dem Drurylane-Theater hören lassen. Er nennt es Hydromattauphon und es besteht aus einer Reihe abgestimmter Glaskugeln von sechs Octaven und wird mit feuchten Fingern gespielt. Es hat das An- und Abschwellen des Tones vollkommen in seiner Gewalt und executirt Scalen, Cadenzen etc. (Wahrscheinlich nur eine Abart der Glasharmonika.)

Italien. Der Componist Pacini hat in diesem Jahre fünf Bestellungen auf neue Opern angenommen, wahrscheinlich für Neapel zwei und für Florenz, Padua und Turin eine.

— Gegenwärtig macht auf den Opernbühnen Norditaliens eine englische Sängerin, Miss Catherine Hayes, Furore. Sie ist besonders zu Mailand und Venedig in „Maria de Rohan" und zu Bergamo in „I Puritani" mit vielem Erfolg aufgetreten.

— In Florenz ist man ganz besessen auf Verdi's „Macbeth". Bei der ersten Vorstellung wurde er siebenundzwanzig Mal gerufen, bei der zweiten achtunddreissig Mal und bei der dritten krönte man ihn gar mit einer goldenen Krone von 1000 Frcs. an Werth!

New-York. Am 9. November ist von der *American-Musical-Institut* Mendelssohn's Elias im Tabernakel aufgeführt worden. Das herrliche Werk hat hier wie überall den grössten Erfolg gehabt. Die Ausführung war so vortrefflich, als man von diesem ersten amerikanischen Gesangs-Institute nur erwarten konnte. Für die nächste Aufführung hat man ebenfalls ein neueres Werk gewählt, und zwar das „Paradies und die Peri" von Robert Schumann. Es wird mit der grössten Sorfalt einstudirt und erfreut sich des lebhaftesten Interesses aller Mitwirkenden. Ein glänzender Erfolg kann bei der hohen Schönheit des Werkes nicht ausbleiben.

Temeswar. In unserer Oper haben Bellini, Rossini und Donizetti ebenfalls ihr Vaterland gefunden und unsere Sänger und Sängerinnen sowohl in Tonstücken dieser italienischen Maestri, als auch in Balfe's „Zigeunerin" und Meyerbeer's „Robert" Beweise ihres Talentes geliefert. Szabotki, dieser ewig junge Tenor, singt noch immer so hinreissend schön, wie er schon vor 10 Jahren mit aller Kraft seines herrlichen Organs und seines Vortrags gesungen.

Feuilleton.

Das Oestreichische Theater- und Musik-Album bringt nachstehende ganz interessante Notizen:

Noten. Allgemein gilt Guido von Arezzo für den Erfinder der Noten. Der Notendruck wurde um 1473 erfunden. In Frankreich hat ihn der berühmte Pariser Schriftgiesser Jacque Salecque (geb. 1558, † 1648) eingeführt; in Deutschland vervollkommte ihn Breitkopf in Leipzig 1755.

Klavier. Allgemein hält man Guido von Arezzo für den Erfinder zu Anfang des 11. Jahrhunderts. Das Clavichord wurde in Rom 1777 erfunden.

Oper. Diese geht in's 16. Jahrhundert zurück. Dafne von Ottavio Rinuccini wurde 1597 in Florenz zum ersten Male aufgeführt und ist das erste, durchaus in Musik gesetzte Drama; doch soll schon J. Sulpitius 1486 in Rom Singspiele aufgeführt haben. Erfinder des Recitativs soll Emilio de Cavalieri, Kapellmeister in Florenz, sein, der 1590 Schäferspiele aufführen liess. Die erste Opera buffa soll 1608 in Venedig gegeben worden sein, wo auch 1673 die erste stehende Opernbühne errichtet ward. Im J. 1646 kam die Oper nach Frankreich. In Deutschland gab es schon 1578 geistliche Fastnachtsspiele; Opitz lieferte 1627 den ersten deutschen Operntext, den der Dresdner Kapellmeister Schütz componirte. In Schweden wurde 1774 die erste Originaloper gegeben: Binger Jarl; in England wurde die italienische Musik im 17ten, in Spanien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eingeführt.

Klarinette wurde 1690 von J. Christ. Denner in Nürnberg erfunden.

Gambe, Kniegeige, ein jetzt nicht mehr gebräuchliches Instrument, wurde in England erfunden. Eine besondere Art Klavier unter dem Titel Gambenwerke erfand Hans Haydn, † 1613 in Nürnberg, um 1600.

Oratorien sind sehr alt. Schon 1243 wurde in Padua eine sogenannte spirituale comedia aufgeführt. Philipp von Neri (geb. Florenz 1515, † in Rom 1595) soll um 1540 die Oratorien eingeführt haben.

Orgel. Die Erfindung derselben ist sehr alt, wenn man die Windwerke der Chinesen und Hindus dazu rechnet. Schon 757 schenkte der griechische Kaiser Konstantin dem Könige Pipin eine Orgel. Ein Deutscher soll 1312 in Venedig die erste Orgel so erbaut haben, wie sie jetzt ist.

Violine. Ihr Ursprung ist dunkel und sie scheint ein altes nach und nach vervollkommnetes Instrument; Einige setzen die Erfindung der Violine in die Zeiten der Kreuzzüge zurück. Italien vervollkommnete dies Instrument zuerst.

Hippel schrieb 1769 über die Oper: „*Was könnte mehr Besorgniss erregen, als die bei den Ausländern der Tragödie und Komödie so nachtheilige Sucht der Opern, die sich in Deutschland so unzeitig frühe zu äussern anfängt, und die selbst einen unserer besten Dichter Göthe (der aber bekanntlich aufhörte, die seichten Forderungen der Operncomponisten befriedigen zu wollen), undankbar gegen Melpomenen, durch sein eigenes Beispiel zu begünstigen wagt? Bei jenen Völkern war es Folge einer langen, übermässigen Fruchtbarkeit, aber bei uns, was kann es da Anderes sein, als der traurige Beweis unserer frühzeitigen Armuth oder unserer mehr als kindischen Unbeständigkeit?*" —

Ö. Th. M. A.

Ein spanischer, sehr eitler Virtuose, componirte sich folgende Grabschrift: „Don Emanuel Guiterez, Kapellmeister des Königs, ruht allhier. Als er in den Himmel kam, sprach Gott zu den Engeln: Jetzt pianissimo, meine Kinder, damit Don Guiterez von nun an die Harmonie der Sphären dirigire und die Soli blase."

In England giebt es eben so viele Smiths, als es bei uns Schmidt giebt. Während des letzten Gastspiels der Lind benützte dies ein Schlaukopf, um sich einen guten Platz zu verschaffen. Er rief bei seinem Eintreten ins Parterre: „Bei Smith brennt's!" Alsobald verliessen eine Menge Zuschauer das Haus.

Der alte, treuherzige Schicht, ehemals Musikdirektor in den beiden Hauptkirchen Leipzig's, war Anfangs gegen Beethoven eingenommen und bezweifelte besonders dessen Befähigung für dramatische Musik.

„Beethoven ist ein Esel mit seiner Opernmusik!" pflegte er zu sagen. Nur mit Mühe brachte man ihn endlich dahin, einer Aufführung des Fidelio beizuwohnen. Nach der Vorstellung war kein Wort aus ihm herauszubringen, aber bei einer zweiten und dritten Aufführung sah man ihn abermals im Theater. Zuletzt, als man in ihn drang sein Urtheil zu sagen, antwortete er: „Ja, die Sache ist ganz einfach; die Sache ist umgekehrt — ich war ein Esel." *Ö. Th. M. A.*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Lande, F., die Gunstwerber, Walzer. Op. 25. — Mozart, W. A., 12 Symphonieen f. d. Pfte. zu 4 Händen. 2e Serie. No. 13—15. — Onslow, G., Quatuor No. 36. arr. p. le Pfte. à 4 ms. par F. Mockwitz. Op. 69. — Raff, J., le Prétendent. Capriccietto. Op. 42. No. 1. — Wendt, E., 4 Rondeaux. Op. 1. No. 1—4. — *Derselbe*, Variationen über ein Thema v. Rossini. Op. 3.

B. Gesangmusik.

Kücken, F., der Prätendent. Romantisch-komische Oper in 3 Akten. No. 1—4*a*. 5. 6*a*. 7. — Lewy, C., Valse. Op. 25. — Otto, J., Ernst u. Scherz. II. 23. Part. u. Stimmen.

C. Instrumentalmusik.

Onslow, G., 4e Symphonie à gr. Orchestre. Op. 71.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Erster Jahrgang № 53. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 29. December 1847.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock



im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr.
Halbjährlich 3 Thlr. } zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Christoph Columbus oder die Entdeckung der neuen Welt,

Symphonie-Ode in vier Abtheilungen

componirt von

Félicien David.

Für Pianoforte mit Gesang, französisch und deutsch.

Wien, bei Mueller.

Die lyrischen Momente des Heldengedichtes in das Auge zu fassen, bei ihnen beschaulich zu verweilen, sie bis zur Macht des Augenblickes auszudrücken, so dass wir sie mit zu durchleben wähnen — diese Seite der Tonkunst ist im Oratorium mächtig ausgebildet. Die Erhabenheit Gottes, die Demuth der menschlichen Natur vor ihr, die Versöhnung beider — dies sind die Grundpfeiler, welche jene Kunstform tragen. So ist diese gleichsam selber die Poesie der Erhabenheit in der Musik geworden: es ist Händel, ihr Hauptvertreter, der Componist der Erhabenheit. Das Dramatische bei ihm geht mehr nebenher; Hauptzweck scheint ihm der Götter Gott, dessen Ruhm und Preis. In Haydn dagegen erlebte die Tonkunst, so zu sagen, ihre Menschwerdung, er schuf Adam und Eva, er führte sie in ihrem Unschuldszustande, später als Lukas und Hannchen, herauf. Er setzte sie in die Landschaft, in das Paradies seines Orchesters; mit ihm ist die tiefe Erkenntniss der Musik nach der instrumentalen Seite erschlossen und bis heute pflücken Alle von dem Baume solcher Erkenntniss allerhand liebliche Früchte. Der instrumentale Theil geht sogar vielen, wenigstens den neuesten Tonsetzern, über den vocalen. Jener unterstützt nicht mehr diesen letzteren, sondern der vocale verbindet vielmehr nur die instrumentalen Effecte.

Auch Felix David verfolgt diese eben angegebene Richtung. Alle seine bis jetzt veröffentlichten Werke enthalten Situationen. Vornehmlich sind diese Orchestersituationen, welche durch eine fast mehr beiläufige Verbindung mit dem Chore belebt, man könnte wohl nicht unpassend sagen: zu lebenden Bildern werden. Wenn die einen mehr ausführender, beschreibender, epischer Art, so sind die anderen mit dem Chore verbundenen Momente mehr lyrischer Natur. Seine „Wüste" bestand aus musikalischen Tableaux, denen der Reiz der Neuheit nicht abgesprochen werden kann — ein glücklicher Gedanke, welcher erstens schon an sich durch beliebige Phantasie des Hörers zu einem im Allgemeinen unbekannten, zauberhaften, jedenfalls anziehenden Terrain, dann aber auch durch eine fesselnde Ausschmückung gehoben wurde. Der Orchesterausdruck ist hier gleichsam der landschaftliche Hintergrund zu den einzelnen Gemälden, jedenfalls ist er es, auf den der Componist seine Virtuosität zu richten strebt. Er will aber dazu einen bestimmteren Inhalt für seine Malerei, eine sprechendere Farbe, als die Tonkunst an sich mit ihren Mitteln zu geben vermag. Dazu bedient er sich, wo es nöthig scheint, Worte und eines Chores, der sie spricht; genügt dies noch nicht, nimmt er noch einen Sprecher zu Hülfe, der uns das dargestellte Bild, wenn wir es durch jene Mittel noch nicht zu fassen vermögen, vollends erklären, mindestens verständigen und vorführen mag. So ist denn der Gesang ihm Mittel, nicht Ziel; sonst könnten die langen Orchesterepisoden den Chor nur stören und es steht in der That nicht selten Chor und Orchester in umgekehrtem Verhältnisse, als wenn das letztere nur Träger des ersteren, dieser aber Gebieter über jenes ist.

Wir haben dies Landschaftsmalerei in der Tonkunst genannt. Felix David durchwandert die Wüste, er fasst

sie in Tönen, er zeichnet sie, er malt die ganze Reise in einzelnen Tableaux, beliebig in lyrischen Momenten stillhaltend, bald mehr instrumental, bald vocal.

Welcher poetische Vorwurf liegt ihm nun näher, als ein Seestück, nachdem ihm dort das eine Element günstig gewesen?

Aber der Tonmaler geräth hier auf eine Klippe. Ein Sturm auf dem Lande ist musikalisch nicht anders zu malen, als ein solcher auf dem Meere. Das Unendliche des Oceans ist das Unendliche der Wüste. Ein Zug, sei er wohin er wolle, gleiche Gefahr mit sich bringend, wird musikalisch immer gleiche Farbe tragen. Die Furcht vor Wiederholungen, welche in der Tonmalerei unausbleiblich sind, lässt ihn zu einem bestimmteren Inhalte greifen — es ist der: mitten in seine Situationen einen Helden hineinzustellen, der ihnen Anknüpfungspunkte giebt — das ist unser Held, der Held Christoph Columbus.

So ist denn die Form dieser neuen Arbeit David's, welche ebenfalls Symphonie-Ode benannt ist, gleich derjenigen der Wüste. Aber gerade in dem Maasse, als der Inhalt ihr, der Arbeit, mehr Bestimmtheit geben soll, steht diese, die Form, mit ihm in Widerspruch und wir können uns mit solchem Widerspruche nicht versöhnen. Sobald ein Held in irgend eine Form tritt, sei es in Farbe oder Ton, so muss sie eine historische, eine dramatische sein, wenn auch die Handlung nicht vergeht, sondern nur im Vorgange gedacht wird. Wenden wir diesen Grundsatz auf unser Kunstwerk an, so muss das descriptive Element der Symphonie sofort einen Kampf mit der dramatischen Präcision und diese mit jenem beginnen; Eins von beiden muss obsiegen, Eins oder das Andre überflüssig und hemmend erscheinen. Und so ist es in der That. Ueber die Symphonie vergessen wir die Ode, den Gesang, und über den Gesang die Symphonie — wo bleibt nun das Drama? wo der Hauptheld desselben, Columbus? Auf ähnliche Weise könnte man am Ende alle hervorragende Männer der Geschichte in einen und denselben Rahmen fassen, indem ein Aufstand, ein Abschied, ein Sturm, eine Verzweiflung, eine Hoffnung u. dgl. wohl einem Jeden von ihnen einmal begegnet ist. Diese Dinge bieten der Darstellung überall in der Geschichte Anknüpfungspunkte. Wo lassen sich nicht lyrische Episoden einflechten? Wenn diese nun nicht Beziehung zu dem Helden, der dabei gar nicht betheiligt ist, haben, so sind sie weiter nichts, als Allotria. Was kümmert uns der Abschied irgend welcher Liebenden, wenn er Columbus nicht angeht? Was so vieles Andere? Er ist es, den wir verherrlicht wünschen, und was immerhin zur Darstellung kommt, es muss mit dem Haupte der Dichtung in Verbindung gesetzt werden. Vielerlei enthält diese, von Allem, was ihrer Intention naheliegt, Etwas und allerdings auch Etwas von dem Helden Columbus. Vergebens suchen wir nach dramatischer Einheit, aber wir finden auch nicht einmal dramatische Wahrheit. Es ist doch wohl als eine Verletzung des historischen Stoffes anzusehen, wenn er mit einem Chore der Genien in eine phantastische Traumwelt versetzt wird, in deren Umgebung sich die weltgeschichtlichen Begebenheiten wunderlich fremd befinden. Die Tonmalerei, wie die Malerei in Farben geben die poetische Vorstellung viel sinnlicher, sinnbildlicher wieder, als diese an und für sich im Stande ist. Es bleibt einem Jeden überlassen, sich das Meer von allerhand Geistern beherrscht vorzustellen; er mag nach Art der Alten Neptun, Persephone und die Tritonen hineinversetzen. Ein Maler aber, der eine historische Grösse, wie Columbus mit seiner Schaar von Meergöttern, gleichviel, bedrängt oder gefördert, zur sinnlichen Anschauung bringen wollte, würde eben so sehr in das Gedränge gerathen, als ein Componist, der jene Genien wie seine Personen singen lässt. Anders in der Zauberwelt, anders in der Geschichte. Da nun Columbus mit solcher Geisterwelt durchaus nicht einmal in Berührung kommt, so ist ihre Nothwendigkeit nicht im Mindesten begründet. Es giebt Dichtungen genug, welche ihre Helden, aber ausschliesslich nur diese, z. B. Hamlet, Macbeth, Faust, mit einer höheren Geisterwelt in Verkehr setzen, auch mit dem sternkundigen Columbus hätte dies geschehen können, zumal er in einer Zeit lebte, die jede hervorragende Gestalt nur im Bunde mit einer persönlichen Geisterwelt denken konnte. Doch nein. Wir erfahren weder von dem geistigen, noch von dem begeisterten Columbus Erhebliches. Es scheint vielmehr, als hätte der Dichter nur an den Verlauf der Geschichte, deren Bekanntschaft allgemein voraussetzend, anknüpfen wollen, wir finden unsern Helden nur in einigen geringfügigen Situationen, nicht als ganzen Mann, nicht in Tod und Gefahr, nicht im Kampfe mit seinem Geschicke, mit dem treulosen Elemente u. s. w. Grund genug also, warum wir David's Poesien Situationsmalereien nannten! Nichts Ganzes, keine Durchführung, keine Einheit — sondern einzelnes Fesselnde, wie es gerade geboten wird! Keine geniale Schöpfung — nur Talent!

So weit von David, dem Dichter. Nun von dem Tonsetzer!

Es ist in Deutschland gebührend anerkannt worden, dass David weiter strebe, als die jüngste französische Schule mit ihrer rhythmischen und modulatorischen Pikanterie. In seiner Heimath musste diese abweichende Richtung, je mehr sie sich von der allherrschenden Auber'schen Schule entfernte, desto schlagender wirken; weniger vermochte sie dies in Deutschland, wo man in David eine neue geniale Wendung, worauf sich der französische Journalismus schon anfing, etwas einzubilden, nicht erkennen konnte, vielmehr nur einen sich der deutschen Schule eng anschliessenden Jünger, wie viele Andre der Unsrigen, herausfand. Seine musikalischen Gedanken, Themen, Melodieen könnten überwiegend deutscher Erfindung angehören. Nur wie er sie verarbeitet, wie er sie harmonisirt, wie er sie contrapunktirt — hierin möchte er wohl mehr Franzose sein, als welcher er das Schlagende, den Nerv, den Kern, die Pointe zu treffen weiss, während ihm zu einem Deutschen das Detail, die Verwebung von Stimmen, die künstlichere Verflechtung des Contrapunktes, die Tiefsinnigkeit fehlen möchte. Auf den ersten Augenblick überrascht jene Keckheit, das in die Augen Springende der Melodie. Aber haben wir es einmal fort, so dürfen wir nicht mehr hoffen, noch tiefer, als schon geschehen, davon angeregt zu werden — ein Beweis, dass nicht die Melodie schon allein, d. h. ein Thema an sich, wie man js nicht irrthümlich aus einigen Abhandlungen vorliegender Zeitung herauslesen wolle, formell ein Kunstwerk macht, sondern vielmehr die ihr integrirende harmonische Behandlung, ihr Verhältniss zu Gegenthemen, überhaupt aber eine polyphone Haltung dazu nothwendige und unerlässliche Bedingung ist. So sehr wir daher diese Frische der Melodie anerkennen, müssen wir doch, namentlich in der Chor-Composition, belebtere Individualisirung der Harmonie hinzuwünschen. Daraus würde sich dann von selber ein weiteres Gespinnst der Satzbildung, als eine überwiegend liedmässige Anlage bietet, ergeben.

Wir skizziren nun noch endlich die einzelnen Situationen des Werkes, indem wir nur so einerseits dem Leser ein Bild zu verschaffen, andrerseits unsre Ansicht noch genauer zu begründen vermögen.

Erste Abtheilung: Die Abreise.

1. Arien des Columbus: „Die Brise weht vom Lande, sie hebt des Schiffers Muth", zu liedmässig und niedlich, um zu einem Helden zu passen, daher wir sie mit dem Beinamen Barcarole zu belegen in Versuchung kamen. Eine zweite Arie ermahnt die Gefährten zur Treue. Der Zuhörer kennt ja den Erfolg der Unternehmung und an diese seine Vertrautheit damit knüpfen die Worte an. Homophoner Männergesang, ohne viel Bedeutung. 2. Der Abschied irgend zweier Liebenden, Fernand und Elvira, beide ohne Einfluss auf den Verlauf des Drama's, im Ton französischer

Romanze: „Leb' wohl, Elvira, stets bin ich Dein, o schöne Stunden, wo wir verbunden" . . . . An sich ein hübsches Tableau. 3. (Kurze) Symphonie zur Abreise. 4. Gebet von Männern und Weibern, einfacher, liedmässiger Satz. 5. Chor der Seeleute vom Meere her nach Motiven des ersten Männerchors, während die Frauen vom Ufer her ihr: „Lebewohl, auf Wiedersehen" nachrufen. Wirksam.

Zweite Abtheilung: Eine Nacht unter tropischem Himmel.

1. Kurzer Andantesatz des Orchesters. 2. Lied des Schiffsjungen im Romanzentone: „Das Meer ist gnädig mit einem Waisenkind". 3. Chor der Genien des Oceans, überwiegend für Männerstimmen, zu denen die Frauen von Zeit zu Zeit auf „o" vocalisirend hinzutreten; gesucht, aber von gefälliger Wirkung. 4. Die Quartierwache, eine Phantasie, in welcher sich Fernand mit den Matrosen über die Mädchen daheim ergeht, ein pikantes Tableau. 5. Trinkgelag, einfach, lebendig, charakteristisch, etwas an Motive der Wüste streifend. 6. Orkan unter den üblichen Formen, die Mancher vor David, wie er selber schon dort verwendet hat. Der Chor kehrt dann zu dem Gelage zurück.

Dritte Abtheilung: Die Empörung.

1. Meeresstille, ohne Belang. Männerchor: „Ein Sarg ist unser Schiff." 2. Empörung, stürmische energische Motive. 3. Verheissung Columbus' und Beschwichtigung der Meuterer, welche dann ihm beistimmen.

Vierte Abtheilung: Die neue Welt.

1. Symphonie: „Erde, Erde, jubelt laut" — merklich Motive der Wüste. 2. Tanz der Wilden, einfach, nicht ohne Ausdruck. Dagegen ziemlich zahmer Chor an die Sonne. 3. Die indianische Mutter an der Wiege ihres Kindes, ein sinniges, melodiöses Lied. 4. Die Ankunft. Schlusschor: „O Held, sei hoch verehrt im grossen Vaterlande."

Wer durch die musikalischen Situationen noch nicht befriedigt wurde, für den sind vier ansprechende Tableaux in Lithographie beigegeben. Diese, wie das Werk, sind ausgezeichnet ausgestattet. *Flod. Geyer.*

Recensionen.

Wilhelm Taubert, Symphonie, *F-dur.* Partitur u. Orchesterstimmen. Op. 69. Berlin, bei T. Trautwein (J. Guttentag).

Werfen wir einen Blick in die Cataloge des Berliner Musikalienverlags, so finden wir an Werken jeder Art Genügendes, oft sogar zu viel; nur was die Symphonie betrifft, zeigt sich eine grosse Lücke, wenigstens können wir uns seit langer Zeit kaum erinnern, dass der Berliner Verlag eine Symphonie in Partitur und Orchesterstimmen gebracht hätte, während Alles, was in dieser Gattung Musik nur einigermaassen bedeutend ist, an andern Orten erscheint. Es gereicht uns daher um so mehr zur besonderen Genugthuung, diese unsere Behauptung durch ein so gediegenes Werk wie das vorliegende thatsächlich bekräftigt zu sehen, indem dessen Verfasser, des wohlverdienten Rufes als ausgezeichneter Componist geniessend, mit dem Erscheinen dieses Werkes Berlins Künstlern vorangehend, dieselben auf dem Felde der Symphonie so würdig vertritt.

Es versteht sich demnach von selbst, dass wir schon bei dem ersten Hören dieser Symphonie nur künstlerisch Gediegenes erwarten konnten; es wurden aber unsere Erwartungen noch übertroffen, da der Componist bei schöner, oft sehr complicirter Arbeit, dennoch eine überraschend befriedigende, natürliche Klarheit giebt und sich ganz frei von allem modischen Schwulst und Pathos hält. Das Werk giebt abermals den Beweis, dass ächt künstlerische Arbeit sich ohne alle heterogenen Mittel sehr wohl mit natürlichem klaren Gedankenfluss vereinen lässt. Eben so verschmäht der Componist Alles, was sogenannter Masseneffect heisst (wie er oft auch sogar in mitunter recht renomirten neueren Symphonieen vorkommt) und ergiebt sich dies schon aus der einfachen Orchesterbesetzung. (Nicht wie jetzt bei jeder Gelegenheit üblich ist: 4 Hörner, Posaunen etc.) Wollten wir die ganze Symphonie analysiren, so müssten wir den grössten Theil derselben hier in Partitur geben, wozu uns aber doch der Raum fehlen dürfte und wir müssen uns mit Andeutungen über jeden Einzelnen der vier Sätze begnügen.

Der erste Satz, *F-dur* $\frac{3}{4}$-Tact, beginnt mit einem einfachen kräftigen Thema:

Allegro con brio.

Fl. Ob. Cl. Fag.

Corni.

Viol. Viole, Bassi

Viol.

Bassi

und bewegt sich durchweg in lebendig frischer Weise. Die Gegenfiguren sowohl als das Hauptthema treten in ihrer mannichfachsten Benutzung überall scharf und wirksam hervor. Das zweite Thema auf der Dominante wird sehr effectvoll eingeführt und bildet eine einfache, ansprechende Melodie, deren Schlussfigur eben so wirksam fortgeführt wird. Der zweite Theil entfaltet mit Benutzung der Themas und Gegenfiguren sehr interessante Arbeits-Combinationen, welche sich aber dennoch frei und ungezwungen bewegen. Der ganze erste Satz, sehr schwungvoll und kräftig, wirkt durch seine Abrundung, so wie durch sorgfältige, schöne Instrumentirung, in jeder Hinsicht vollkommen befriedigend.

Der zweite Satz, *Andante expressivo, C-dur* $\frac{3}{4}$ Tact, bildet ein schönes Gegenstück zum ersten. Es beginnt mit einem ruhigen Melodiethema und ist auch in seinen Gegenfiguren immer melodiös gehalten; es zeigen sich auch hier freie, ungekünstelte Modulationen und sehr effectvolle Instrumentirung. Besonders wirksam ist in seiner Einfachheit im 17ten Tact der Rückgang aus *A-moll* in das Thema *C-dur.* Eben so schön ist im 49sten Tact vor dem Ende der wiederholte Eintritt der Pauken, denen sich abwechselnd Hörner und Trompeten zugesellen, worauf sich nach immer steigernder Modulation das erste Thema in veränderter Instrumentirung sehr sinnreich anreiht, bei dessen förmlichem Abschluss abermals Hörner und Pauken in ähnlicher Art wie vorher eintreten. Das ganze *Andante* ist ein vortreffliches Musikstück; es zeigt fortwährend anmuthige Färbung und lasst auch, bei oft recht complicirter Combination, mer das melodische Element vorherrschen.

Der dritte Satz, *Scherzo alla Tedesca, F-dur* $\frac{3}{4}$-Tact, ist zwar in der gewohnten Form des *Scherzo* gehalten, aber,

wie schon der Beisatz: *alla Tedesca* angiebt, in ungewöhnlicher, sehr origineller Charakterfarbe durchgeführt. Hier der Anfang:



Die Figur des ersten Tactes ist durchweg auf die verschiedenste Weise benutzt und finden wir den Componisten hier in fast übersprudelndem Humor, welcher den ganzen Satz in ununterbrochenem Fluss und Schwung erhält. Dieser launigen Bewegung setzt sich sehr wirksam im ersten Theile des *Trio* (*Des-dur*) eine etwas gehaltenere Melodie entgegen; indessen wie Humor und Witz, einmal losgelassen, nicht immer gleich wieder zur Ruhe zu bringen sind, so auch hier, und der zweite Theil des *Trio's* verlässt den ruhigen Gang des Ersten, indem er sich wieder in mehr beweglicher und neckischer Weise bemerklich macht.

Der vierte Satz, *Finale* (*F-dur*), beginnt mit einer, auf die beiden ersten Noten des Themas basirten Einleitung und giebt uns in dem *Allegro molto vivace et risoluto* ein scharf gezeichnetes, rapides und energisches Musikstück. Der Componist führt darin seine Intentionen mit künstlerischer Gewandtheit durch; nur scheint sich hin und wieder etwas einförmigere Modulation fühlbar zu machen, indem dieselbe (da das zweite Thema mit seiner Folge ungewöhnlicher Weise in *As-dur* auftritt) sich fast etwas zu viel in den *B*-Tonarten hält. Nichtsdestoweniger bewegt sich der ganze Satz mit feurigem Schwunge bis zu Ende, und wenn er uns gleich speciell weniger zusagt, als die ersten drei Sätze des Werkes, so ist dies nur unsere individuelle frühere Meinung, die sich auch jetzt noch, nach aufmerksamem Studiren der Partitur, bestätigt. Sollen wir nun aber von den ersten drei Sätzen irgend einen als den bevorzugten bezeichnen, so müssen wir bekennen, dass uns die Wahl sehr schwer wird. Der Componist hat bestens dafür gesorgt, jedem Satze seines Werkes so viel eigenthümlich Schönes und Gutes zu geben, dass wir eigentlich keinen derselben auf Kosten des Anderen bevorzugen können; thäten wir dies aber dennoch, so würde das *Andante* den Preis davon tragen.

Vergleichen wir diese Symphonie mit vielen anderen der neueren Zeit, so ergiebt sich, dass der geistreiche Componist den in den meisten renomirten neueren Symphonieen vorherrschenden Uebelstand, nämlich: Monotonie der Farbe und Charakteristik in allen Sätzen, sehr geschickt zu vermeiden gewusst hat. Jeder Satz seines Werkes ist scharf ausgeprägt, wirkt in eigener Weise, steht für sich abgerundet da; dennoch bilden alle vier ein geistig in sich zusammenhängendes Ganze und das ist unserer Meinung nach das grösste Verdienst, welches sich ein Componist erwerben kann. Der Eindruck, welchen diese Symphonie hinterlässt, ist gewiss für Jeden, der gesunde Geistesnahrung liebt und der heutzutage so oft vorkommenden krankhaft-phantastischen Hypergenialität so feind ist als wir, ein in jeder Beziehung ungemein wohlthuender und können wir nur wünschen, dass der würdige Meister auch ferner, wie bisher in allgemeiner Anerkennung seines Werkes den wohlverdienten Lohn finden möge.

Die Ausstattung ist correct und lobenswerth.

C. B.

C. Schubert, Deuxième Quintetto, Fantaisie concertante pour quatre Violoncelles et Contrabasse (avec Flûte, deux Clarinettes et Basson ad lib.) Op. 19. Hamburg et Leipzig, Schuberth & Comp.

Ein *Andante* und *Rondo*, meistentheils für die erste Violoncellstimme berechnet, welcher die übrigen drei nebst Contrabass nur als Folie dienen, macht dieses Musikstück keinen höheren Anspruch auf Kunstwerth als viele andere Concertstücke kleinerer Art. *Es wäre demnach mit dem* zweiten, modischen Titel genügender und richtiger bezeichnet als mit Quintetto. Gefällig und modern elegant gehalten, wird es bei der ungewöhnlichen Zusammenstellung der Instrumente sich vorzugsweise wohl den Beifall der grösseren Masse erwerben und demnach die Intention des Componisten erfüllen.

C. B.

C. E. Pax, Variationen für Pianoforte über das beliebte Schweizerlied: Steh nur auf, du Schweizerbub. Neue vermehrte Aufl. Op. 14. Leipzig, bei Whistling.

Schon die Titelbeifügung, dass das Werk in einer vermehrten Auflage erschienen, weist ihm wohl vorzugsweise eine Stellung unter den unterrichtlichen Zwecken gewidmeten Werken an. Auf diesem Gebiete hat Hr. Pax auch bereits recht schätzbare Beiträge geliefert. Er huldigt nicht dem modernen Salonstyl, sondern hält sich mehr an die ältere, selbst durch classische Meister vertretene Richtung. Für mittlere Klavierspieler ist dies Werk jedenfalls eine höchst dankenswerthe Gabe.

Dr. L.

Joseph Wielhorski, Trois Etudes pour le Piano. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Op. 17.

Nicht für Klavier-Virtuosen, sondern für mittlere Spieler berechnet, werden diese Etüden, die auch einen melodiösen Gehalt haben, ihren Zweck, die Technik zu fördern und zugleich musikalisch zu interessiren, vollkommen erfüllen.

Dr. L.

Ferd. Hiller, Gesang der Geister über den Wassern, Gedicht von Göthe, für Chor und Orchester. Op. 36. Berlin bei Guttentag. Partitur, Auszug, Chorstimmen. *E.*

Wir halten, obgleich Klein und Löwe in der Composition dieses Gedichtes vorangegangen sind, dennoch das-

selbe für keinen musikalischen Vorwurf. Das Gedicht: „Des Menschen Seele gleichet dem Wasser" bleibt bis auf die letzten Strophen der Anwendung durchweg in einem Bilde, es sorgfältig durchführend, ja selbst diese: „Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser, Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind" verharren in dem Gleichnisse. Die Componisten vergessen nun absichtlich das Subject und verherrlichen durch Tonmalerei das, womit es verglichen wird, von der Hauptsache abirrend. Auf ähnliche Art haben viele Tonsetzer ihre der Bibel oder deren Ausdrucksweise entnommenen Texte, welche morgenländischer Anschauung gemäss überaus bilderreich sind, ohne Weiteres so behandelt, dass sie die zufällig unter dem Bilde gemachte Vorstellung in das Auge fassten und diese als willkommenen Vorschub für jene bekannte Tonmalerei betrachteten. Man denke sich folgende einem Psalm entnommenen Worte: „Der Herr zerbricht die Cedern auf Libanon und macht sie löken wie ein Kalb" materiell genommen! Wohin kann dies führen? Consequent genommen hätte dann zu den Worten der Schrift: „Das Wort Gottes ist wie ein Feuer, wie ein Hammer, der Felsen zerschmeisst" Mendelssohn im Elias tüchtig drauf loshämmern lassen müssen. Nur in der Komik erlaubt man sich so das Bild gleichsam zu versinnlichen und mit Gesten zu begleiten. Unser Componist nun zerlegt förmlich das Gleichniss des Dichters in dessen Theile; das Mittel des Dichters ist sein Zweck, jenes malt er aus und wir bekennen, dass solche musikalische Farbengebung sehr sinnlich sein kann, wodurch sogar im äussersten Falle die Vorstellung des Dichters in das Gemeine herabgezogen werden möchte. Geben wir indessen die Auffassung, wie sie sich hier gestaltet, zu, so finden wir, wie von Hiller zu erwarten war, mit Sorgfalt, Geschick, edle Haltung dargestellt, so z. B. das Wasser, das vom Himmel kommt und zu ihm steigt, so den Strom von der steilen Felswand herab, dann das liebliche Stäuben in Wolkenwellen, die Klippen und den Abgrund u. s. w. Zu seinem Zwecke muss ihm vornehmlich das Orchester verhelfen, weniger der Chor, welcher nebenhergeht. Wir finden, wie in vielen, ja in den meisten neuen Werken, auch in diesem wieder alle Virtuosität auf den Orchesterausdruck verwendet, während doch der vocale Theil Hauptsache, der instrumentale dagegen nimmer das, was er vernünftiger Weise ist, Begleitung bleiben soll. Kaum können wir nach der melodischen Seite dem Chore fesselnde Momente abgewinnen und widmen daher alle Anerkennung der geschickten Anlage wie der fleissigen Ausarbeitung des begleitenden Theiles dieser Dichtung. Die Ausstattung des Werkes, das Sr. Majestät gewidmet, ist schön. *Fl. G.*

Theodor Thraemer, Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und Hrn. Dr. C. Löwe zugeeignet. Leipzig, bei Whistling.

Der Componist dieser Lieder ist Dilettant (Hofrath und Oberlehrer am Gymnasium zu Dorpat) und bekundet in den Compositionen Sinn für Melodie und natürlichen Ausdruck. Die Texte sind meistens recht gut gewählt. Von der Herausgabe einiger dieser sieben Lieder würde er vielleicht abgestanden haben, wenn ihm die Bearbeitung seiner Texte durch andere Componisten bekannt gewesen wäre. Indessen lassen wir gern dieses Heft unter der Menge anderer Lieder gelten, da sich wenigstens ein gesunder Sinn für Melodie in ihnen kund giebt. *Dr. L.*

Dr. Carl Löwe, Die verfallene Mühle, Ballade für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 109. Hannover, bei Ch. Bachmann.

Ein Graf reitet durch Wald über Stock und Stein und findet eine verfallene Mühle. Da setzt er sich hin. Kein menschlich Wesen wohnt mehr in den Trümmern. Es erscheint der Müller und seine Tochter. Dieser kredenzt dem Grafen den Pokal mit Gold. Es ist aber Luft. Müller und Tochter verschwinden. Der Graf reitet fort. Das Tragische an der Geschichte ist, dass wahrscheinlich einst der Graf die Müllerstochter geliebt hat. Man sieht alsbald, dass der Ballade dramatisches Leben fehlt, und man darf sich deshalb nicht wundern, wenn der sonst durch seine Balladen so berühmte Componist diesen Gegenstand nicht gerade interessant behandelt hat. Zwei Grundgedanken durchziehen die Composition, die wohl einigen Eindruck zu machen im Stande sind. Was aber der Componist einst in der Ballade geleistet hat, ist aus diesem Werke nicht ersichtlich. *Dr. L.*

Walther von Goethe, Nachsommer, Ged. v. Vogl. Meine Grüsse, Ged. von Kapper.

Louis Schlottmann, Gondoliera von Geibel.

Graben-Hoffmann, Abends von Prutz. Sämmtlich Berlin bei Trautwein (Guttentag).

Diese Lieder gehören zu einer unter dem Titel: „Liederquelle" in der Trautwein'schen Handlung herausgegebenen Liedersammlung. Der beiden Compositionen von Göthe erwähnen wir nur mit wenigen Worten. Sie reihen sich den frühern Liedern des Componisten würdig an, sind überaus einfach, von graziösem, sinnigen Charakter und gehören zu dem Besten, was aus der Feder dieses jungen talentvollen Componisten hervorgegangen ist. Das Schlottmann'sche Lied darf eine sehr glückliche Composition genannt werden, deren zweite Hälfte namentlich von innigem Ausdruck und schöner, duftiger Färbung ist. Der Componist verspricht recht Erfreuliches. Graben-Hoffmann hat sein Lied für eine Bassstimme geschrieben. Soll es entsprechend und wirksam klingen, so bedarf es für den kräftigen Basston einer grossen Mässigung. Die Auffassung sagt uns aber im Ganzen zu, wie denn überhaupt die genannte Sammlung sich durch eine hübsche und ansprechende Wahl von Liedern auszeichnet. *Dr. L.*

Richard de Curry, Vier Lieder für eine Mezzo-Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. Berlin, bei Challier & Comp.

Ganz ansprechende dankbare Lieder. Das erste ist am natürlichsten und frischesten gehalten. *Dr. L.*

F. G. Klauer, Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Eisleben, Verlag von F. Kuhn.

Dieses Liederheft zeichnet sich vortheilhaft vor vielen andern aus. Es übertrifft an innerem Gehalt die meisten Lieder solcher Componisten, die heut zu Tage das Entzücken des musikalischen Salons bilden. Will freilich nicht viel sagen. Fassen wir daher unser Urtheil bestimmt. Die Musik schmiegt sich den Worten sinnig an, die Melodie ist edel, in dem ersten Liede sogar tief. Der Componist giebt uns nicht eine Begleitung, wie man sie in den meisten Liedern findet, die aus gewöhnlichen harmonischen Consequenzen besteht. Er leistet auch als Harmoniker etwas, ohne zu überladen. Das letzte Lied: „Wohin?" ist zwar von Fr. Schubert origineller aufgefasst worden, zeugt aber auch in der vorliegenden Composition von einem richtigen Verständniss. *Dr. L.*

Berlin.

Königliche Oper.

Am 20. Dec. trat Mad. Köster in den „Hugenotten" als Valentine auf. Schon während ihres vorjährigen Hierseins hat die

Künstlerin in dieser Rolle sich des entschiedensten Beifalls zu erfreuen gehabt. Erwägt man, wie sehr die Valentine eine wohlklingende und volubile Stimme zur Geltung bringen kann, wie gewaltig ergreifende Situationen die Oper überhaupt enthält, so erklärt sich der überaus günstige Erfolg gerade bei einer Künstlerin, wie Mad. Köster. Auch diesmal befriedigte sie die in Folge ihrer frühern Leistung mit Recht hoch gespannten Erwartungen. Nur war ihrem Erfolge die übrige Ausführung durchaus störend. Wir haben eine im Ganzen so mangelhafte Darstellung dieser Oper noch nicht erlebt. Im Chor, Orchester, Ensemble, Solo, überall hinkte die durch die Musik und Dramatik so lebendig vorgezeichnete Action. Unserm Gaste gereichte es namentlich zu einer besondern Ungunst, dass Raoul (Hr. Kraus) vollständig heiser war und wir alle Ursache hatten, an einer glücklichen Beendigung seiner Rolle zu zweifeln. Es ist demnach gar nicht möglich, über seine Befähigung in dieser Rolle (er sang den Raoul bei uns zum ersten Male) ein Urtheil abzugeben. Im Uebrigen enthielt die Besetzung keine Veränderungen. *d. R.*

Am 26sten kam ein einactiges Singspiel: „Anette" von Otto Tiehsen zur Aufführung. Die Verwaltung hat in jüngster Zeit mehrere dergleichen kleine Arbeiten jüngerer Künstler auf das Repertoir gebracht, um durch sie in Verbindung mit einem Ballet einen Theaterabend auszufüllen. Es fehlt an anziehenden musikalischen Dramen der Art. Die Schwierigkeit aber, auf diesem Gebiete eine geschickte Composition zu liefern, ist sehr gross und die in solcher Weise debütirenden Componisten sollten das bedenken. Da in derartigen Operetten oder Singspielen der Dialog mit der Musik wechselt, haben Dichter und Componist eine gleich schwierige Aufgabe. Meistens hinkt das Gedicht. So auch hier. Für sich betrachtet enthält Tichsen's Musik ganz hübsche und ansprechende Nummern, wie es von dem beliebten Liedersänger zu erwarten war. Namentlich runden sich die komischen Partieen leicht und bis zu einem gewissen Grade characteristisch ab. Sie sind am gelungensten. Die Instrumentation (man müsste eigentlich sagen Begleitung, da der orchestrirende Theil überaus discret bedacht ist) enthält pikante und anziehende Momente. Ein komisches Trio, das Finale sind fliessend ineinander gearbeitet, die liedähnlichen Arien und Duetts der beiden liebenden Figuren tragen ein zartes und anmuthiges Gepräge und würden im Salon oder auf einer kleinen Bühne ihre Wirkung nicht verfehlen. Auf dem Repertoir der grossen Oper schwindet aber der Eindruck, weil man an Anderes gewöhnt ist. Hier soll eine Operette den Character einer künstlerischen und leichten Unterhaltung nicht aufgeben. Sie soll nicht blos ihrer Idee nach, sondern in ihrem ganzen Wesen komisch sein. Daher ist jeder Ausdruck sentimentaler Lyrik verfehlt. Ein Liebesverhältniss, um das sich am Ende jede dramatische Collision dreht, muss leicht und gewandt behandelt werden, vom Dichter nämlich, und der Componist darf gar nicht darauf ausgehen, den Ausdruck wahrer, innerlicher Empfindung hier vorwalten zu lassen. Blitze, Funken müssen umhersprühen; die Liebe muss sich selbst negiren. Es ist gar nicht nothwendig, dass der Capitain Anetten so recht von Herzen, auf Tod und Leben liebt. Alles muss sich leicht und nicht schwerfällig bewegen. Dazu aber reicht die eine burleske Figur des Jacques nicht hin. Was die Franzosen durch ihre Vaudevilles erreichen, mögen wir Deutschen ebenfalls erstreben, ohne Nachahmer der Franzosen zu sein, deutsch-komisch, schlagend, charakteristisch, aber nicht langweilig. Möge sich deshalb der Componist nicht abschrecken lassen; sein Talent wird ihm wohl die richtigen musikalischen Wege zeigen. Vor Allem prüfe er aber künftig seine Texte recht genau. Er ist mehr oder weniger dem Dichter in die Hand gegeben. Die bei der Darstellung betheiligten Künstler: Hr. Mantius, Fräul. Brexendorf, Hr. Schneider als Hauptfiguren, Hr. Blume, Fr. v. Fassmann, Hr. Heinrich, Zschiesche als Nebenfiguren gaben sich alle Mühe und erzielten auch theilweise günstige Erfolge. Im Ganzen ist der Componist von dem Dichter aber zu wenig unterstützt worden. *Dr. L.*

Italienische Oper.

Zu den tüchtigen musikalischen Kräften, über welche in der gegenwärtigen Saison die italienische Oper gebietet, gesellt sich eine vortreffliche neue Stimme, welche wir kürzlich in der „Lucia" zu hören Gelegenheit hatten. Sgra. Emilia Scotta von der Scala zu Mailand, ein neu engagirtes Mitglied unserer Bühne, besitzt eine umfangreiche kräftige Stimme, die namentlich im getragenen Gesange von ausserordentlicher Wirkung ist. Für den colorirten Gesang möchte sie weniger geeignet sein, obwohl man sie mit Recht eine Gesangskünstlerin nennen darf. Sie hat aber noch andere Vorzüge, durch welche ein grosser Theil der Theaterbesucher gefesselt werden wird. Sie ist graziös in ihrer Haltung und mit schönen Augen ausgestattet. Wie sie diese Gaben in ihre Action hineinzuflechten versteht, darüber wollen wir erst spätere Leistungen abwarten. *d. R.*

Concerte.

Die vierte Symphonie-Soirée führte Mozart's *G-moll-*, Beethoven's *D-dur*-Symphonie, des letztern Ouvertüre zum „Coriolan" und Lindpaintner's Ouvertüre zum „Faust" auf. Dass die Leistung unsers Orchesters vortrefflich war, versteht sich von selbst. Mit grossartigem Vortrage wurde namentlich Lindpaintner's Ouvertüre gegeben, des Schönen und Vollendeten zu geschweigen, was wir in den beiden Symphonieen zu hören bekamen. Die Wirkung des Ganzen war nachhaltig und liess in den Zuhörern einen wahrhaft künstlerischen Eindruck zurück. *d. R.*

Nachrichten.

Berlin. Mad. Viardot-Garcia ist bereits hier eingetroffen.

Frankfurt, a. M. Verdi's Oper Nebucadonosar und Donizetti's Don Sebastian. Auf ersterer findet Lessing's Anführung Anwendung, „das Neue darin ist nicht gut, und das Gute nicht neu." Der Erfolg war ein sehr mässiger. Mehr gefiel die letzte Oper. Neu einstudirt wird „Titus von Mozart."

Wien. Theod. Döhler ist von seiner schweren Krankheit, an der er in Lucca darniederlag vollkommen genesen und wird im Frühjahr hierherkommen, um seine eben vollendete Oper bei uns zum ersten mal zur Aufführung zu bringen.

— Ein hiesiges Blatt wollte jüngst dem Hauptthema in Flotow's „Martha" Mangel an Originalität vorwerfen, und meinte, es mahne an einige Lieder von Proch. Nun ist aber eben dieses Motiv nichts Anderes, als jenes uralte, längst bekannte, und von Moscheles, Mendelssohn u. A. zu Variationen, Phantasien und andern Dingen verarbeitete irländische Volkslied, also wohl etwas älter, als das früheste Werk Proch's.

— Im Kärthner Thor-Theater macht Flotow's Oper „Martha" noch immer volle Häuser. Fünf Vorstellungen brachten dem Theater einen Gewinn von 7000 Fl. C. M., und Hr. Flotow erhielt für Wien und alle Bühnen Italiens als Honorar 1000 Fl. C. M. Man hofft in Balochino's Direction mit 1½ Jahren zu Ende geht, ihn endlich los zu werden, und dafür den hier anwesenden Hrn. Cornet einen geborenen Oestreicher zu erhalten. Es thut Noth, dass dieses Theater in andre Hände kömmt.

Prag. Am 11. December gab Dreischock endlich sein seit langer Zeit erwartetes Concert. Der Concertgeber, dessen musikalische Laufbahn hier begann und der sich einen europäischen Ruf erworben, erndtete stürmischen Beifall des zahlreich versammelten Publikums.

— Frl. von Marra gastirte hier mit ausserordentlichem Erfolg.

— Am 20., wenn es die Umstände erlauben, kommt Heller's neues Requiem zur Gedächtnissfeier des verstorbenen Prof. Dr. Jungmann in der St. Jacobskirche unter Jelen's Leitung zur Aufführung. — Hr. Kalliwoda hat Prag wieder verlassen und ist nach Donauschingen zurückgekehrt.

Paris. Im Theatercomique kam Fra Diavolo zur Aufführung.

— Der spanische Sänger Mirall, der sich ins Herz der jungen Königin Isabelle intonirt und sich in kurzer Zeit einen grossen Einfluss ertrillert hatte und aus diesem Grunde aus der Hauptstadt verwiesen war, um „fern von Madrid" über Diess und Jenes ungehindert nachzudenken, ist in der Seinestadt angekommen, um hier Concerte zu veranstalten. Die spanische Botschaft will dem Skandal dieser Concerte, die hier grossen Zudrang finden, vorbeugen, und hat deshalb dem p. p. Mirall eine nicht unbedeutende Summe anbieten lassen, unter der Bedingung, dass er sofort Paris wieder verlasse. Der gute Sänger aber, der nicht auf den Kopf gefallen ist, hat seine Forderung nur noch höher gesteigert. Man ist begierig, wie die Sache enden wird.

Mailand. Hier gefiel die Oper „Agamemnon" von Traves. Mercadante bringt in der Scala eine neue Oper zur Aufführung.

— Die Primadonna Hajez, die gegenwärtig so sehr in der Scala gefällt, hat ein brillantes Engagement für den Karneval 1848—49 im Theater Karlo Felice in Genua erhalten.

Feuilleton.

Ein im „Hamburger Correspondent" erschienener v. L. unterzeichneter Artikel lässt es sich angelegen sein, die Niederlage von Kücken's „Prätendenten" in Berlin auf die Execution der Oper zu schieben, um bei dieser Gelegenheit einen Vergleich zwischen der Hamburger und Berliner Bühne anzustellen. Was ersteren Punkt anlangt, entgegnen wir v. L., dass es an und für sich das Interesse aller dramatischen Künstler zu sein pflegt, bei Werken, denen sich ein trauriges Prognostikon stellen lässt, die äussersten Kräfte der Darstellung aufzubieten, um ihrerseits nicht mit unter den Trümmern begraben zu werden, dass aber bei Kücken's Oper alle Sänger für den Componisten, dem sie manches sangrechte Lied verdanken, mit einer wahrhaften Pietät eintraten und Sorge trugen, dem hoffnungslosen Werke wenigstens eine ephemere Existenz zu sichern. Es war namentlich Hr. Kapellmeister Taubert, der Proben und Aufführung nicht allein mit Sorgfalt und Ausdauer, sondern auch mit einer Energie leitete, die wir nicht aus einem ästhetischen, sondern nur aus einem Gefühl der Pflicht herleiten können. Ueber den zweiten Punkt haben wir unsere Gedanken, es wird mit den angeblich ausgesungenen Stimmen in Berlin wohl eben so stehen, wie mit den ersten Talenten, welche in Hamburg zu Nebenrollen verwandt werden. Wollte uns die treffliche Nachbarstadt ausser den soliden und wohlschmeckenden Artikeln, wie Caviar, Austern, Seefische u. s. w., doch auch einmal einen dieser berühmten ersten Künstler senden, um ihn in einen Wettkampf mit Kraus, Mantius, Bötticher, Krause, Zschiesche treten zu sehen. Möge v. L. bedenken, dass er durch Invectiven gegen die anerkannten Berliner Künstler sich nur in den Augen der Musiker lächerlich macht, und der Oper, von der er selber sagt, dass sie ihm in Berlin als eine Schülerarbeit vorgekommen sei, auch keinen Dienst erweist, denn noch nie hat selbst bei der schlechtesten Aufführung ein Musiker ein Meisterwerk für ein Schülerwerk halten können. *Ne sutor ultra crepidam* — Kücken nicht über das Lied, v. L. nicht über seine Privatmaculatur hinaus!

Wenn grosse, bedeutungsvolle Kunstwerke im Gebiet des Tonreichs neu geschaffen worden, so darf das die Musik-Zeitung zu Nutz und Frommen der Kunst, und um den schaffenden Künstlern den Tribut der Achtung zu zollen, nicht unerwähnt lassen; daher sei hier eines grossen neuen Orgelwerkes gedacht, das die schöne restaurirte Marienkirche zu Prenzlau von dem wackern Meister seiner Kunst, C. A. Buchholz, erbaut erhalten hat. Buchholz's Werke loben sich durch ihre vorzüglich schöne Ansprache selbst der dazu weniger geeigneten Stimmen, so wie überhaupt durch die sehr saubere und solide Arbeit von selbst. Die langjährige Praxis, die tüchtigste Selbstprüfung seiner Werke, ein feiner Tonsinn für das Charakteristische der einzelnen Stimmen sowohl, als für die Totalwirkung geben denselben eine immer grössere Vollendung. Immer mit der Zeit fortschreitend, führt er bedächtig nur diejenigen Erfindungen in seine Kunst ein, die sich auch als wirkliche Verbesserungen bewähren, und das, dünkt uns, ist nur zu loben; denn ein so kostbares, zu möglichster Ausdauer bestimmtes Werk soll nicht zu Experimenten dienen. Hier die Disposition des Werkes, das für seine zwei Klaviaturen und Pedal (letzteres von *c* bis *d* 27 Tasten) 33 klingende Stimmen und 40 Registerzüge hat.

Im Haupt-Manuale: Princip. 8 F., engl. Zinn im Prospect; Bourdon 16 F.; Viola da Gamba 8 F.; Hohlflöte 8 F.; Rohrflöte 8 F.; Octave 4 F.; Spitzflöte 4 F., Quinta $2\frac{2}{3}$ F.; Super octava 2 F.; Cornett 5fach vom kl. *g* bis *f*, Mixtur 5fach und Trompete 8 F., zusammen 985 klingende Pfeifen.

Im Ober-Manuale: Prästant 8 F. im Prospect; Quintatön 16 F.; Salicional 8 F.; Gedact 8 F.; Octave 4 F.; Flauto traverso 4 F.; Rohrflöte 4 F.; Gemshornquinte $2\frac{2}{3}$ F.; Decima quinta 2 F.; Progressio harmonica, 2- bis 4fach, Hautbois 8 F.; zusammen 720 Pfeifen.

Im Pedale: Principal 16 F. vom tiefsten *c* an im Prospecte stehend; Subbass 16 F.; Violon 16 F.; Violon 8 F.; Bassflöte 8 F.; Nasard $10\frac{2}{3}$ F.; Nasard $5\frac{1}{3}$ F.; Octave 4 F.; Posaune 16 F. und Trompete 8 F., zusammen 270 klingende Pfeifen.

Zur Verzierung der Facade sind noch 139 stumme Pfeifen. Das Werk hat 4 Blasebälge, 6 Windladen, 1 Manual- und 1 Pedal-Copula und geht in den Klaviaturen von *c* bis *f*. Das Gehäuse eichenirt und mit Goldverzierungen geschmückt, 40 F. hoch und 27 F. breit, macht einen schönen würdigen Eindruck. Ehre dem bescheidenen, tüchtigen Erbauer! *O. K. F. Schulz.*

Ein trauriger Selbstmord hat sich in Brüssel zugetragen. Der deutsche Violinspieler Fabrizius, aus der Kapelle des Landgrafen von Hessen-Homburg, hatte im Theater ein Concert angesagt. Als man aber in der Probe erkannte, wie mittelmässig er spielte und dass er in der Heimath eines Vieuxtemps und Bériot kläglich durchfallen werde, so gab man ihm dies auf die zarteste Weise zu verstehen und rieth ihm ab, aufzutreten, wolle er sich nicht den sehr unwillkommenen Folgen aussetzen. Diese Kunde versetzte den Künstler in solche Verzweiflung, dass er sich in den Charleroy-Kanal stürzte, woraus sein Leichnam aufgefischt worden. Uebrigens sollen seine Finanz-Verhältnisse auch zu seinem Entschlusse beigetragen haben, da er auf den Ertrag jenes Concertes gerechnet zu haben schien. *Kl. M. Z.*

Für die musikalische Welt ist wieder ein grosser Schatz zu heben. Eine Sängerin wurde gefunden, mit einer Stimme, so wundervoll und hehr, mit einem poesiedurchglühten Gefühl, eine Sängerin, die obendrein noch Jenny heisst, für Schubert, Beethoven und Gluck schwärmt. Allah sei gelobt, wir haben Grosses zu erwarten! Der gütige Leser nehme aber diese Zeilen ja

nicht als einen Puff hin. Dem Himmel sei Dank, sie sagen nur die reine Wahrheit. Die kaum siebenzehnjährige Janny Piebler, jetzt Schülerin des bewährten und durch die Marra berühmt gewordenen Gesangmeisters Kunt, wird etwa in Jahresfrist epochemachend auftreten. Talent, Stimme und innerer Beruf (das Mädchen ist auch Dichterin) berechtigen zu ausserordentlichen Hoffnungen für ihre Zukunft. *W.*

Wirkung der Musik auf einige Thiere.

Unter diesem Titel befindet sich im 6ten Theile der neuesten Ausgabe von Lichtenberg's vermischten Schriften (S. 293) ein kleiner Aufsatz, den wir für diejenigen geehrten Leser, die entweder Lichtenberg's vortreffliche Schriften nicht besitzen, oder das Lesen derselben über Martin dem Findling und dem Grafen von Monte-Christo bisher verabsäumen mussten, hier folgen lassen. Es heisst daselbst:

Hr. Vigneul Marville liess an einem Ort, wo sich allerlei Thiere beisammen befanden, auf einer Trompete zum Fenster hinaus blasen, um zu sehen, was diese Musik für einen Eindruck auf sie machen würde. Was er bemerkt hat, ist Folgendes:

Die Katze bekümmerte sich gar nicht darum.

Der Hund setzte sich nieder, sah herauf und war eine ganze Stunde aufmerksam.

Ein Pferd, das unter dem Fenster frass, rupfte sein Heu fort und sah nur allemal ein wenig herauf, wenn es das Maul eben voll genommen hatte.

Der Esel frass seine Disteln fort, ohne sich auch nur ein einzigesmal umzusehen.

Die vorbeigehenden Kühe blieben ein wenig stehen und sahen herauf, gingen aber bald weiter, als wenn sie nunmehr wüssten, was es wäre.

Einige Vögel in Käfigen sangen sich fast zu Tode.

Der Hahn dachte nur an seine Hühner und die Hühner nur an's Scharren. *H.*

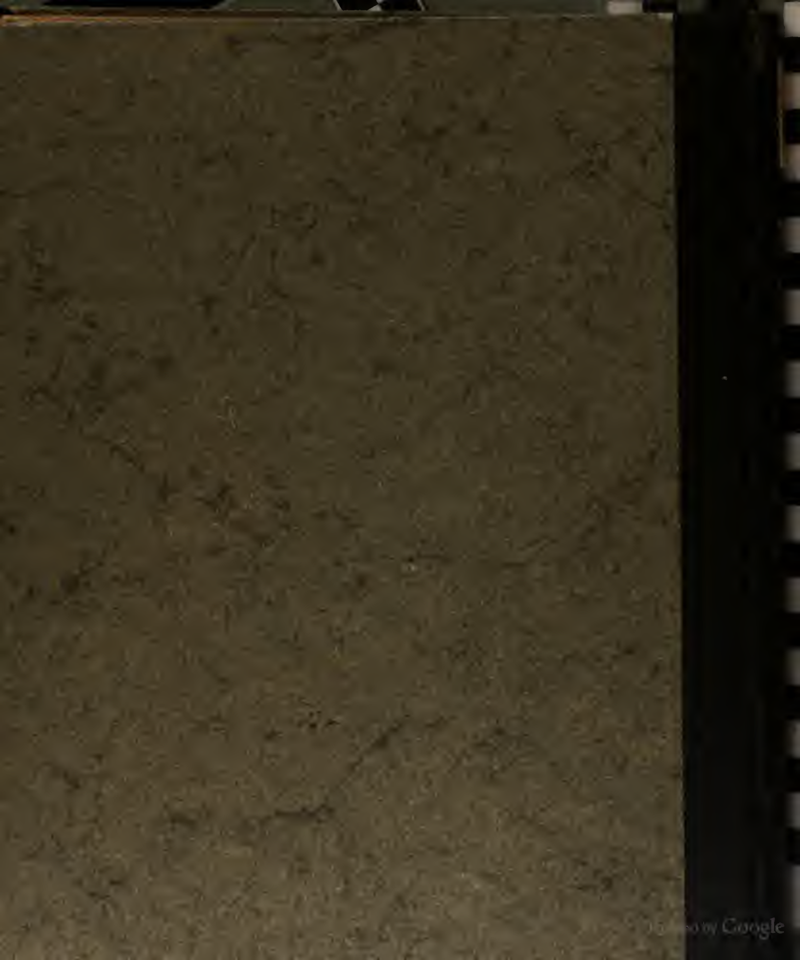
„Der Corsar", eine neue Oper von Nini, zieht die Turiner nach dem Theater Carignano.

Madame Malibran war bekanntlich die grossartigste Desdemona. Es verdient bemerkt zu werden, dass sie in Paris auch einmal den Othello gesungen hat.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.


Digitized by Google